Black PANTONE portocaliu

TRIBUNA

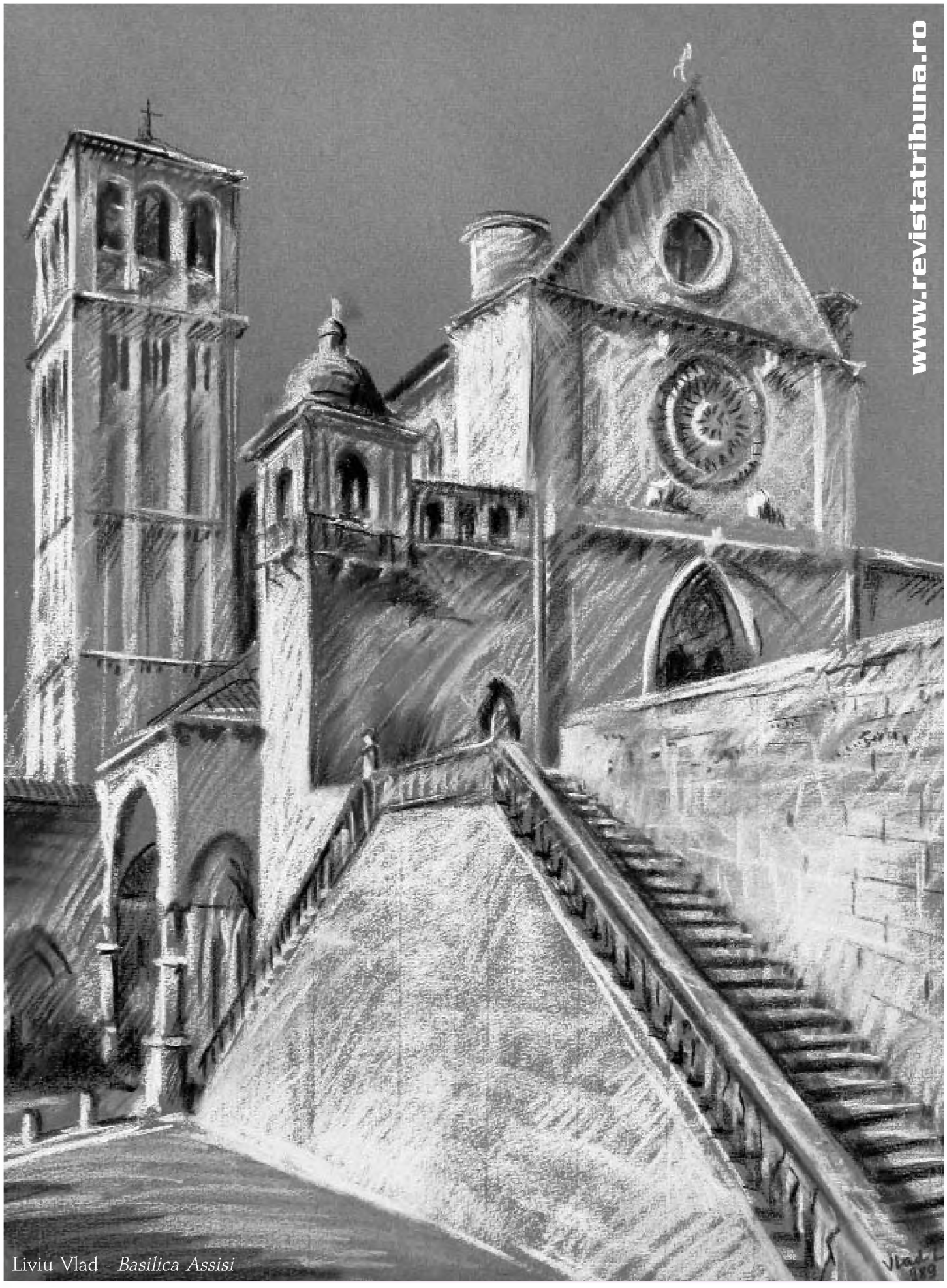
196

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 1 -15 noiembrie 2010

www.revistatribuna.ro



Liviu Vlad - *Basilica Assisi*

Ion Vlad
Mario Vargas Llosa

Iulia Ruxandra Oana
Politici culturale în România postrevoluționară

Proză de
Octavian Soviany

Ilustrația numărului: Liviu Vlad

Ioan Mușlea
Jazz Story

Comedy Cluj 2010

Black PANTONE violet

Black Pantone 253 U

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacţia:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacţie)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

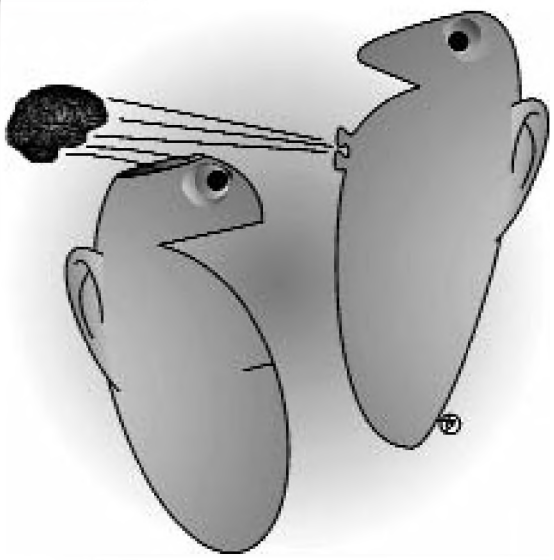
Tehnoredactare:
Virgil Mleşniţă
Ştefan Socaciu

Colaţionare şi supervizare:
L. G. Ilea

Redacţia şi administraţia:
400091 Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour



agenda

Familia orădeană: 145

Ştefan Manasia

Anul acesta revista de cultură *Familia* aniversează 145 de ani de la înfiinţarea, la Budapesta, sub conducerea lui Iosif Vulcan. Din 1880 redacţia funcţionează pînă azi, cu unele întreruperi, la Oradea. Iar din 1965, cu ocazia sărbătoririi unui veac de existenţă, a fost iniţiată seria a cincea a revistei, continuată pînă în prezent. Începînd cu 1991, este organizată o importantă întîlnire literară, semnificativă la nivel naţional, anume Zilele Revistei *Familia*, în cadrul cărora se acordă Premiile Revistei *Familia*. La ceasul acesta declarat festiv (dar nu pompieristic!) cred că merită amintită componenţa redacţiei care dă – cu unele mici modificări – de cîteva decenii nu doar o (nouă) identitate ci clasă vieţii culturale bihorene: Ioan Moldovan (redactor-şef), Miron Beteg (secretar general de redacţie), Mircea Pricăjan, Alexandru Sereş, Ion Simuţ, Traian Ştef (redactori), Aurel Chiriac şi Marius Miheţ (redactori asociaţi).

Revista unde au debutat odinioară Mihai Eminescu şi George Coşbuc, departe de-a se-nveşmînta în haine roase de molii şi de-a zăceantr-un melancolic *alzheimer* literar, continuă să fie o publicaţie a prezentului. Tipărită în formatul elegant al unei cărţi şi apărînd cu ritmicitate lunară, *Familia* a găsit o cale a sa, îmbinînd elegant moderaţia şi pertinenţa, incisivitatea şi anvergura analizelor: editoriale care nu menajează deloc ethosul valah, cronici şi comentarii literare, pagini de teatru şi muzică dense, foarte vii, poeme ale celor mai importanţi poeţi contemporani, proză, tablete de scriitor, structura revistei, îmbunătăţită din mers, are elasticitate, o face plăcută cititorului instruit şi rafinat. Dintre colaboratorii permanenţi ai revistei îi voi aminti pe criticul Al. Cistelecan, istoricul literar Alex Ştefănescu, poetul Vasile Dan, prozatorul Alexandru Vlad şi versatilul autor Gheorghe Grigurcu, unul dintre primii semnatari ai seriei a cincea a revistei şi laureatul din acest an al premiului *Familiei*.

Între 21-22 octombrie, Oradea a fost fără doar şi poate capitala poeziei româneşti: o capitală însă lipsită de morga oficială, de protocolul tot mai senil-aberant (din nou) la modă. Tonul l-a dat însuşi premiantul acestei ediţii, domnul Gheorghe Grigurcu, nelipsit în alocuţiunea sa de vorbe memorabile, de precizări incomode (cînd nu vitriolante de-a dreptul): abia aştept să-l citesc în paginile longevivei *Familii*. Pe urmă, zeci de scriitori (în special poeţi) au colonizat paşnic urbea cu aer imperial, conversînd, dezbătînd şi recitînd, schimbînd cărţi şi cărţi de vizită, adrese şi numere de telefon, nu în ultimul rînd încercînd să-i atragă în lumea – liberă şi de-asta preţioasă – a literaturii pe adolescenţii care-au umplut sălile în timpul evenimentelor. La colocviul "Ce mai înseamnă azi o revistă de cultură" au participat scriitorii: Gheorghe Grigurcu (Tg. Jiu), Nicolae Prelipceanu (Bucureşti), Adrian Popescu, Alexandru Vlad, Ştefan Borbély, Ştefan Manasia, Ioan Pavel Azap, Rareş Moldovan, Vlad Moldovan (Cluj-Napoca), Andrei Bodiu, Romulus Bucur, Adrian Lăcătuş (Braşov), Vasile Dan, Ioan Matiuţ, Gheorghe Mocuţa, V. Leac, Cătălin Lazurca (Arad), Dumitru Chioaru, Ioan Radu Văcărescu, Dragoş Varga, Radu Vancu (Sibiu), Cornel Ungureanu, Daniel Vighi, Viorel Marineasa, Tudor Creţu (Timişoara), Aurel Pantea, Mircea Stâncel, Cornel Nistea (Alba

Iulia), Nicolae Oprea, Dumitru Augustin Doman (Piteşti), Daniel Săuca (Zalău), Ioan Pintea (Bistriţa), Vasile Baghiu (Piatra-Neamţ), Ion Maria (Craiova) şi încă alţii pe care, în goana acestei dări de seamă-i voi fi uitat.

Aş încheia cu vorbele editorialistului Traian Ştef din numărul din septembrie al *Familiei*, vorbe din păcate extrem-actuale în spaţiul carpato-danubiano-pontic: *"Dacă numai la Bucureşti s-ar întîmpla asta, n-ar fi baiul suprem. Dar nici aici, în satul nostru, nu există o bună aşezare. Şi nu mă refer neapărat la dialogul politic, ideologic, ci la o grijă de genul «cum să facem mai bine». În 20 de ani nu am văzut un şef de judeţ care să vină şi să întrebe, «băieţi, cum am putea face noi mai multe lucruri bune aici, în Bihor, cel puţin cultural?» Nu se primesc decît adrese oficiale pentru solicitări de rapoarte sau cu bugetul aprobat. Nici la demitere nu te cheamă nimeni să-ţi spună de ce. Cel ce conduce rămîne în sfera puterii şi a deciziei fără să mai fie preocupat decît de această sferă în care sînt incluse toate funcţiile pe care le păstoreşte. Instituţiile nu mai există, personalităţile sînt anulate prin egalizare, valoare nu mai există. Comunicarea se face prin «raport» sau prin «ordin»".* ■

2

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Marío Vargas Llosa

Inepuizabila magie a povestirii

Ion Vlad

Scriitorul peruan, recent „consacrat" cu premiul Nobel, nu este neapărat un *povestitor,* iar titlul însemnărilor are doar scopul de a reafirma, în spațiul poeticii narative, funcțiile multiple şi adesea imprevizibile ale naratorului. Suveranitatea sa e absolută şi atunci cînd autorul *Războiului sfîrşitului lumii* (1981) examinează în ipostaza de interpret redutabil opera flaubertiană şi conceptul deschis al bovarysmului, opera lui García Márquez (într-o lucrare de doctorat!), nivelele conceptuale ale meditației camusiene în raport cu Jean Paul Sartre. În fine, Marío Vargas Llosa scrutează dimensiunea proteică a romanului (*La novela,* 1968).

1. Cititorul va descoperi – şi e una dintre cele mai generoase întîlniri pline de imprevizibil – un romancier şi un spirit prin excelență reflexiv, pătrunzător şi totodată sensibil, înregistrînd fără „răceală" doctă universul ficțiunilor şi al meditației. Dincolo de înrudirile în totul fireşti cu scriitorii generației sale din continentul luxuriant al Americii latine, Llosa e şi un „european" precum Márquez, Julio Cortazar, Alejo Carpentier sau Jorge Luis Borges. Conexiunile şi substanța activă a celor două continente construiesc personalități puternice cu biografii intelectuale de o certă originalitate. Ea s-a întemeiat pe tradițiile geografiei spirituale sud-americane şi pe fondul asimilat al culturii europene. Organicitatea e un dat al acestor scriitori.

Llosa reia, după două decenii, seria laureaților sud-americani ai premiului Nobel, serie din care lipsesc Borges şi Julio Cortázar, pentru a face loc strategiilor paraestetice sau... diplomatice (vezi ultimii doi laureați francezi ai Nobel-ului).

2. *„... oare conceptele şi abstracțiile nu sunt tot reprezentări, imagini?"*; *„Poți oare gîndi fără să-ți reprezinți, în acelaşi timp, ceva?"* (Hermann Hesse, *Narcis şi Goldmund*)

Replica interlocutorului este, însă, categorică, refuzînd reprezentările în cazul gîndirii, dar dialogul refuză aserțiunile categorice, sugerînd un posibil acord, atît de important în creația naratică. Llosa e unul dintre prozatorii pentru care reflexivitatea caută frenetic echivalențele structurilor epice; de la debutul său din 1959 (*Şefii*) şi, în continuare, în *Oraşul şi ciinii,* sau în *Conversație la catedrală* motivele sunt mereu controlate de privirea unui observator lucid, chiar dacă destinele se angrenează în situații narative, evenimente conflictuale şi construcții animate de vocația ficțiunii epice. Llosa, adioma lui García Márquez, s-a format în admirația absolută, copleşitoare, pentru romanul lui William Faulkner. *Casa verde* (1966) ne face să recunoaştem tensiunea şi traumatizantele experințe ale unor destine învinse şi subjugate, mistuite de obsesia păcatului şi a sancțiunii morale. Eroii lui Faulkner din *Absalom, Absalom!* şi din *Zgomotul şi furia* sunt antici paşi în *Sanctuar* (1925), unde bordelul e spațiul stigmatizării şi al ispăşirii păcatului; dostoievskianismul faulknerian se metamorfozează în experiențe epice de o mare intensitate (Temple din *Sanctuar* e obligată, în virtutea unei erori tragice, să accepte recluziunea într-un bordel). În *Casa verde,* Llosa imaginează un bordel („Casa verde"), teritoriu al alienării şi al sacrificiului; e un spațiu mitic, dizolvant pentru ființe condamnate (Bonifacia). Alianțele literare, ca să le numesc astfel, stabilesc înrudiri multiple cu unul dintre scriitorii admirați fără rezerve de către Llosa, şi anume García Márquez; să precizăm că deosebirile de natură politică dintre cei doi mari scriitori sunt fără nici un ecou în prietenia lor indisolubilă.

În geografia Braziliei, evenimentele inimaginabile, derutante şi puse în mişcare de un mecanism de-a dreptul inextricabil, din *Canudos,* acolo unde e situată vasta narațiune din *Războiul sfîrşitului lumii* (1981) se dezvoltă dramatic o istorie care ne aminteşte de Macondo-ul marquezian (destinul familiei Buendía; miturile; circurile Caraibilor; Melchiade; fantasticul şi supradimensionarea raporturilor interumane; erosul; convertirea miraculoasă a ființelor etc.). Melchiade şi cărțile lui, ce țin de semnele încifrate ale metafizicii, misterului sau inițierilor secrete se înrudesc, într-o simetrie ciudată, cu prezența în totul involuntară a lui Galileo Gall, cunoscut cu cel puțin un secol în urmă ca fizician, anatomist şi creator al „științei frenologiei"...

Descendentul devine *martorul,* unul dintre ei, al contaminantei credințe de o amploare fără precedent în spațiul vast al *Serton*-ului; Sfîntul, Sfătuitorul, declanşează şi eliberează forțele morale ale unei populații mistuite de mizerie, de cruzimi, de mari conflicte sociale. Informația istorică („Pe vremea secetei din 1877 (...) Sfătuitorul nu mai pribegea de unul simgur".) De altminteri, *incipit*-ul romanului anunță cronica acestei impresionante contagiuni religioase şi sociale în acelaşi timp: „Omul era înalt şi atît de slab încît părea mereu văzut din profil. Avea pielea smeadă, oasele proeminente, iar ochii îi ardeau cu foc nestins..."

Podişurile din Bahia sunt cuprinse de un fanatism cristic, Sfătuitorul botează; reinstaurează ceremonialul religios, rămînînd – pînă la moarte – o existență misterioasă, covîrşitoare („Era cu neputință să-i afli vîrsta, obîrşia, istoria, dar avea ceva pe fața lui liniştită, în obiceiurile-i frugale, în neclintita lui seriozitate ceva ce-i atrăgea pe oameni...")

Prozatorul peruan şi columbianul García Márquez compun, de fapt, două continente, un Cosmos de un intens şi inepuizabil dramatism, prin ființele care se regăsesc, se convertesc, iar procesele sunt prezidate de misterul uman precum la William Faulkner; Yoknapatawpha, Macondo, Canudos, Memphis devin locuri care numesc spații mitice, unde spectacolul vieții şi al morții, al suferinței şi al ispăşirii (vezi din nou *Sanctuar* sau ultimul „roman" al scriitorului american, *The Reivers,* în traducere românească *Hoțomanii*) aparțin unui enigmatic ceremonial. Universul e populat – pentru ca viziunea cosmică să se consolideze prin „miracol" – de cîntăreți ambulanți, de rapsozi care *povestesc* romanele Evului-Mediu european (recitau istoriile lui Oliver, ale prințesei Magelonne, ale lui Charlesmagne sau ale lui Robert Diavolul). *Circul* se întîlneşte cu bordelurile ambulante sau cu bîlciurile revenite potrivit unui calendar imuabil... Cel puțin Circul Țiganului din *Războiul sfîrşitului lumii* redimensionează magicul, magia perpetuată de manifestări multiple.

3. În 1987 apărea *Povestaşul,* pagină consacrată unui intelectual decis să se devoteze triburilor indiene („los machiguengas") din pădurile Amazonului peruan. Proza e compusă după retorica implacabilă a povestirii, istorie a unui destin şi elogiu al unui act existențial fundamental. Pretextul (fotografiile făcute în regiunile îndepărtate ale Amazonului, descoperite absolut întîmplător, într-o sală de expoziții din Florența...). Fotografia, undel îl recunoaşte pe viitorul „POVESTAŞ", Saúl Zuratad, excelent cercetător, antropolog consacrat de universitatea din Lima, declanşează (din nou e de observat ceremonialul narativ) un veritabil background indispensabil pentru situarea unei sumare biografii şi pentru a crea atmosfera favorabilă evocării şi a recompunerii universului magic şi mitic al unor triburi puțin cunoscute. Mitosul triburilor machiguenga generează analogii şi inițiere (povestirea are, se ştie, vocația inițiatică). O spune naratorul: „Am fost foarte încîntat de informațiile despre cosmogonia tribului, foarte bogată în simetrii şi – asta o descopăr de-abia acum, la Florența, cînd citesc pentru prima oară *Commedia* în italiană – cu rezonanțe dantești". Cosmogonia dantescă şi universul conceput de indienii aflați încă la stadiul unei lumi originare, inventează istoria ca succesiune de mituri...

Reprezentările situează *Povestaşul* printre cărțile Memoriei Lumii. În ultima carte a lui Faulkner, *Hoțomanii,* povestirea e un frecvent recurs la Memorie: Yoknapatawpha, indienii Chickasawi amintesc de un univers paradisiac, tulburat mai apoi grav. Dar povestirea din cartea lui Llosa înfrînge uitarea: „Cel care ştie toate poveştile va avea, fireşte, înțelepciunea. Înainte toți au fost bărbați. S-au născut vorbind, sau, mai bine zis, din vorbă. Cuvîntul a existat înainte de ei (...) Acum, povestaşul povesteşte, atîta doar".

Llosa celebrează istoria şi realitatea, traumele morale şi semnele vieții prin Povestire. Laureatul premiului Nobel depune cu adevărat mărturie în acest timp agitat şi adesea amenințător pentru spirit şi înțelepciune. ■

Black Pantone 253 U

Mariana Gorczyca și cadențele sale

Irina Petraș

Mariana Gorczyca,
Cadență pentru marș erotic
Cluj, Editura Limes, 2010, 334 pag.

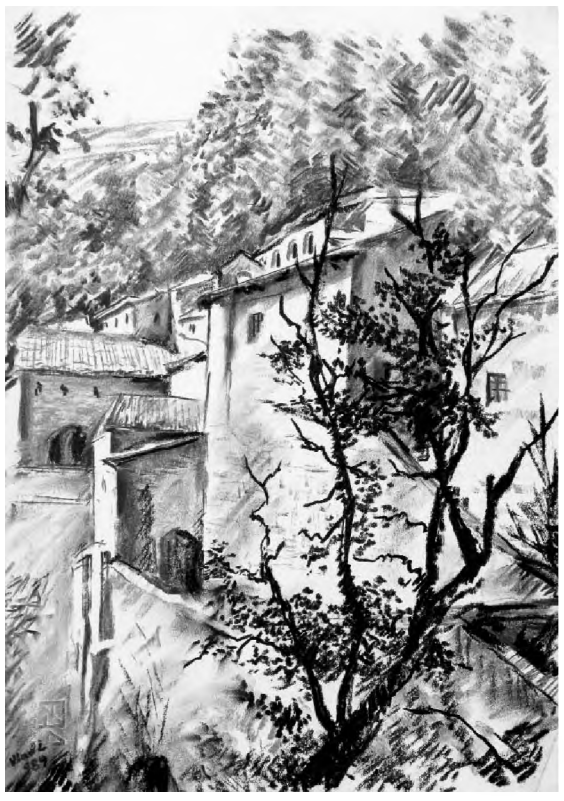
Romanul *Cadență pentru marș erotic* al Marianei Gorczyca (prozatoare, poetă, eseistă, profesoară, jurnalistă, absolventă a Literelor clujene şi a Facultății de Jurnalism şi Ştiințe ale Comunicării a Universității "Lucian Blaga" din Sibiu) cadențează liber şi vag ironic - la unul dintre palierele sale - formații erotice de câte doi, trei, patru sau mai mulți parteneri (ca-ntr-o secvență de fim mut cu Buster Keaton), într-un registru livresc condimentat cu detalii fiziologice, fără romantisme, fără sondări în finețuri psihologice, cu impudoare albă. O voce guturală ("Şi vocea. E ceva cu vocea ei. Uşor răguşită, amestec de blândețe şi de fermitate") cu inflexiuni discret parodice sare de la persoana întâi la a treia şi interpretează, cu egală dexteritate, personajul masculin, pianistul sexagenar Tiberiu Vánky, şi nenumăratele sale iubite pasagere, păstrate într-o latență promițătoare, oricând reactualizabile - veritabilă colecție de "obiecte" erotice.

Dezinvoltura şi vivacitatea remarcate de Al. Cistelecan în escorta la *Cheful nu se organizează, vine de la sine* (Polirom, 2005) ascund, de fapt, nesiguranța bogată şi expresivă a unei prozatoare care evoluează fără plasă (vede dintr-o dată, ştie dintr-o dată, "aşa cum fac naturile feminine", dar, mai ales, aglomerează atât de multe contraforturi în jurul construcției sale, încât o face, paradoxal, mai vulnerabilă şi, implicit, mai incitantă) deasupra contextelor, asumate cu paşi şi ritmuri personalizate, şi a conjuncturilor, disecate scurt, cu un rictus în colțul gurii. *Cadență pentru marș erotic* e un concert cu muzici derutant de distonante strunite cu aplomb de un dirijor năstruşnic care pune ordine în fraze muzicale intonate de-o parte şi de alta a lui '89, dar îl tentează şi supunerea lor la proba haosului, ca în orice secvență trăită, (auto)ficționată, imaginată. Ritmarea disciplinată e vizibilă şi la nivel formal, capitolele fiind introduse ca segmente cu titluri muzicale dintr-o inedită simfonie: Preludiu; Adagio, Marşul din Sonata nr. 2, opus 14, Bolero, Recviemul german, Marş erotic pentru aulos, Recviemul, de Hector Berlioz, Marşul funebru, Sonata no. 1 în Fa minor, Fuga, Nocturnă, Ceardaş, Coda, Cadența. Alegerea titlurilor nu e întâmplătoare, există de fiecare dată ceva care s-o justifice dinăuntrul edificiului romanesc. Îmi vine în minte coincidența că Bolero-ul, de pildă, se petrece în bucătărie, cu oameni invitați la o "cină a porcului", unde se înfulecă lacom, cu o "poftă de leu hămesit", şi tot atât de nestăpânit se astâmpără şi foamea erotică adulterină. În Ritornela foamei, Le Clézio vede în Bolero-ul lui Ravel "istoria unei mânii, a foamei". Tot astfel, la Fuga (şi nu e singurul exemplu), nota de subsol explică oarecum superfluu că "prin fuga se înțelegea la sfârşitul secolului XIV un canon, iar în secolul XV - o imitație; tema dintr-o fuga trebuie să aibă un contur melodico-ritmic foarte clar, pentru a permite interpreților şi ascultătorilor sesizarea pe parcurs a diferitelor ei transformări". Foarte scurtul capitol e cel al revoluției din decembrie, ritmul prevestitor fiind asigurat de mitralierele care trag în oameni la Timişoara şi la Cluj.

Documentarea pentru teza de doctorat SĂ FACEM TOTUL..., reviste literare şi ideologie comunistă (publicată în 2007) conferă legitimitate fundalului, ba chiar răzbate uneori, ca vedetă insinuantă şi imperativă a paginii, inundând subsolul şi pretinzând o cât de fugară oprire în loc. Aş spune chiar că se conturează, la un al doilea palier al cărții, un destul de consistent roman al celui de-al doilea obsedant deceniu românesc, deceniul 9 al secolului trecut. Îndată după 1989, proza românească intră, neîndoielnic, într-un con de umbră, primplanul fiind ocupat de jurnalele detenților şi de operele cenzurate, pe cât de senzaționale, pe atât de îngăduite, acum, ceea ce le scade din forța de a cutremura. Proza nu se acomodează din mers deschiderii. Intimidată de nesfârşitele certuri canonice, de noile teze şi cenzuri, de etalonul est-etic aplicat abuziv şi fără nuanță, continuă maniera parabolică, atunci când o face, se refugiază în povestirea cu tâlc, atemporală, ori, cel mult, încearcă să se alinieze modei "sexului care vorbeşte". Aşa se face că deceniul 9, al doilea obsedant deceniu românesc, nu îşi găseşte curând oglinda potrivită. "Realitatea" sa nu e încă lucid digerată pentru a deveni materie romanescă. O primă încercare masivă este *Ecluza* (2006) lui Radu Mareş, dar e romanul unei societăți închise, scris cu mijloacele unei societăți închise, sugerând că ficțiunea şi istoria nu şi-au recăpătat autonomia, că adevărurile sunt încă manipulate. Viziunea e ostentativ întunecată. Cum spuneam, câteva proaspăt apărute romane, cum ar fi *Provizorat*, al Gabrielei Adameşteanu, sau *Un om din Est*, al lui Groşan, îndreaptă lucrurile şi aduc proza românească la zi. Interesant de remarcat că ele sunt construite pe aceeaşi "opoziție complementară" - posomorala cu accente groteşti-hilare a orizontului politic e contracarată cu un tratament erotico-senzual, din mai multe puncte de vedere "oprit" şi cu atât mai eficient. Totodată, subminând ori condimentând Politica, respectiv Erosul, freamătă, insistent şi consistent, un al treilea element, poate cel mai important dintre toate: Cultura. Personajele citesc enorm, au repere livreşti pentru toate gesturile lor, ascultă muzică, merg la spectacole. Dacă politicul e suportat mai mult ori mai puțin traumatizant, iar eroticul e un refugiu ori o amăgire, culturalul are firescul unei temelii existențiale, nu e de umplutură, ci de esență. S-ar putea ca acesta să fie cel mai "adevărat" portret al epocii şi, totodată, cea mai bună cale de recuperare a echilibrului romanesc şi existențial deopotrivă. Nu e de trecut cu vederea nici detaliul că în toate aceste romane există un personaj scriitor, încărcat autobiografic, un fel de-a spune că martorul e unul implicat, care se supune şi pe sine însuşi, pe față, analizei şi interpretării, "oglindirii".

La Mariana Gorczyca, cele trei instrumente predilecte de identificat noima unei existențe: lectura, călătoria, comunicarea (şi erotică), sunt puse la lucru cu o gesticulație în răspăr față de norme, dar şi cu inserții oarecum didactice care să atragă atenția că ignorarea nu e totuna cu ignoranța. Dimpotrivă. Înarmată până în dinți şi pe față cu lecturi ajutătoare (vezi bibliografia şi notele de subsol, unele excesive, altele expeditive, dar şi jurnalul intim "Cum am scris Cadență..." adăugat în finalul cărții), ştie totul, ba şi ceva pe deasupra despre ce este literatura, cum se scrie ("Cu grazie. Cu plăcere. Cu bucurie") şi cum se citeşte ea.

Am reținut "relaționarea" ("Deci mă conectez, relaționez [s. m. I. P.], călătoresc, locuiesc... Trebuie să dezvălui şi a cincea sursă: substratul livresc, cultural la care am avut acces") ca termen cheie al atitudinii sale față cu lumea, dar şi cu teritoriul scriptural. Că avem de-a face cu o profesoară cu vocație nu e un amănunt de neglijat. Autoritară, cu un ton înalt şi răspicat, scrutează totul în jur cu o atenție implicată, dar şi distantă oarecum, circumspectă, senzația că dublează evaluativ, dar şi ficțional tot ce aude şi vede fiind greu de înlăturat: "Fiecare om pe care îl cunosc poate deveni un posibil personaj. Mă implic şi mă distanțez în acelaşi timp. Bănuiesc că se întâmplă frecvent prozatorilor. Îmi place să cunosc oameni, să relaționez (mai ales lexical)". La fiecare replică a ta într-o doară, te aştepți s-o auzi cerând sec:



Liviu Vlad *Eremo Carceri,* (cărbune)

Black Pantone 253 U

"Dezvoltă!"

Substratul livresc despre care vorbeşte explică personajul cel mai stăruitor al romanului său: cartea. Singură sau reunită în biblioteci şi librării, ea asigură fundalul, direcţia, sensul, noima, dar şi exersarea unor variante inedite, libere, remaniabile ale labirintului existenţial: "De obicei, în librărie, mă uit. Mă uit acolo. Uit să mai ies afară. Probabil că toţi suntem, într-un spaţiu în care îşi dau întâlnire atâtea energii creatoare, conectaţi la o lume virtuală [...] În Librărie mă încarc".

Fapt remarcabil, căci oarecum atipic într-o epocă de gustoase refugieri în epoci apuse (vezi cărţile unor Filip Florian, Ioana Pârvulescu, Ruxandra Ivăncescu, Diana Adamek...), n-o incomodează trecutul ("viaţa poate fi înţeleasă numai privind înapoi, dar trebuie trăită privind înainte") care bântuie în voie printre înfăţişările prezentului - ştie că adevărurile sunt mai multe şi, nu de puţine ori, remaniabile. Fărâmiţarea/micşorarea omului şi a poveştilor sale n-o sperie - căci descoperă oricând "miracole în lucrurile cele mai simple". Cititorul, intrigat de diversitatea picantă a orchestraţiei, parcurge romanul mărşăluirilor - "povestea despre Răul văzut ca stârnitor al Binelui din viaţa fiecăruia dintre noi" - cu poticniri savuroase.

Interesată de conceptul de autenticitate, pe urmele lui Camil Petrescu, desigur, ("să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele..."), Mariana Gorczyca reţine ce e de reţinut din stilul homeopatic postmodern (oarecum "fumat", dar nu cu totul epuizat ca sursă de autenticitate), cel care vindecă de micşorare şi cenuşiu prin apel la detalii infinitezimale, fleacuri şi leacuri din joasa, îngusta parcurgere a zilei şi a textului şi adaugă nuanţe de compoziţie ego-grafică ori de biografism de (pen)ultimă oră, căci nu lasă deoparte nici farmecul vag desuet, mereu resuscitat, al povestirii. Îşi însoţeşte, de aceea şi iarăşi, romanul cu un dosar al scrierii sale, cu jurnalul său paralel şi intersectat: "Cum scriu eu un roman? Mă aşez. Îmi frec mâinile ca şi cum le-aş spăla sau le-aş unge cu cremă. Deschid această carte întoarsă pe orizontală care e laptopul. Introduc ştecherul în priză. Mă asigur că am pus mausul unde trebuie. Până se deschide prima pagină, îmi arunc privirea spre rocile adunate de prin tot felul de locuri, ultimele din Corfu, care încă mai miros a mare. Câteodată ating o piatră anume. Şi încep să scriu. Parcă intru în priză şi instantaneu are loc conectarea. De foarte multe ori, cuvintele îmi vin de undeva, parcă torc de pe un fuior nevăzut dar simţit. Firul se lungeşte, se înfăşoară, trece prin degetele mele. Dar de unde vine? [...] Ceea ce scriu eu vine din MINE sau din SINE?" De aşteptat cu interes răspunsul următor!

■

Realismul-palimpsest

Adriana Stan

Deşi greu de găsit (un roman şi "câteva" proze în trei decenii), Horia Ursu nu e câtuşi de puţin uşor de confundat în peisajul prozei româneşti. Un stil de croială, multiple sertare discursive, o contaminare de angoasele marelui roman central-est-european (de la Broch la Kundera) - ar recomanda, e drept, un autor de castă, relativ greu asimilabil de un public mai larg. Într-adevăr, a debutat în 1986, dar numele său nu a prea circulat pe eşichierul întâi al generaţiei, astfel că impresionantul roman *Asediul Vienei* din 2007 l-a revelat – criticii inclusiv - ca pe o aproape deplină surpriză. Oricare ar fi raţiunile vitale ale acestei parcimonii auctoriale, Horia Ursu le justifică printr-un proiect intensiv şi exigent al scrisului, neafectat de urgenţe ale vizibilităţii. Faptul e cu atât mai limpede privind retrospectiv: *Anotimpurile după Zenovie,* acum la cea de-a treia ediţie, un roman mai degrabă cuminte pentru cutumele narative radicale ale unei generaţii cu zgomot şi artificii, arată a fi trecut, probabil chiar din respectivul motiv, proba timpului şi-a istoricizării.

Cel dintâi roman al lui Horia Ursu se prezintă sub aparenţa profund distorsionată a unei saga de familie. Profilul prăfos de provincie pierdută în timp şi spaţiu, palpitând stins sub torpoarea verii sau agonia difuză a toamnei nu e totuşi strict "imaginar"/utopic, aşa cum ţinuta evazionistă a stilisticii ar putea-o sugera. Inima acestei lumi bate, de fapt, în ritmul unor vremi concrete şi al unei istorii acute visceral. După cum în numele străzilor din orăşelul Apud, "23 August" se intersectează cu "Revoluţia de la 1848", viţele provincialilor cufundaţi, fiecare, în bizare manii solitare, se leagă prin mii de fire de o istorie relevabilă în forţa ei brută, arbitrară (cum e pădurea "fabuloasă" din Siberia deportării). Pe măsură ce apele memoriei personajelor se învolburează, cadrele temporale se schimbă în salturi, ajungând să acopere, holografic cumva, nu doar mare parte din perioada postbelică (cu deposedări comuniste sau "buimăceală" a anilor şaizeci), ci şi un trecut adânc, de greutate specifică, aşa cum persistă el în atmosfera unui fost burg austriac din Transilvania. În ciuda preciziei aproape naturaliste de notaţie, realismul – socio-istoric, dacă vreţi – al lui Horia Ursu se construieşte aşadar în maniera palimpsestului, cu părţi vizibile nu mai puţin enigmatice decât zonele şterse.

Într-adevăr, romanul avansează o vreme în tentativa de a reconstitui o imagine ciobită. Zenovie, eroul fantomatic al poveştii, trece – asimptotic, mai exact - prin experienţele detenţiei, iubirii, lâncezelii existenţiale, eventualei nebunii, revizitându-şi ca pe un ultim certificat de identitate istoria familială. Termenul "revizitare" trebuie însă luat aici cu toate rezervele, căci modul lui Horia Ursu de a înţelege umanitatea nu are nimic de a face cu manierismele "analizei de conştiinţă". Amorf până la capăt, cu o interioritate-moluscă pe care nici desenarea tabloului genealogic n-o dezambiguizează în vreun fel, Zenovie e, cel mult, "lent, stângaci, distrat, obişnuind să despice firul în patru şi să viseze", fără a fi totuşi încadrabil simbolic ca un Zacharias Lichter mai puţin histrionic. După toate aparenţele, Horia Ursu face aici jocul tipic optzecismului, care concepea - la un moment dat în serie – un asemenea personaj transparent, ca o categorie goală: "Trupul său devenea un caleidoscop în care felurite imagini se năşteau din simpla schimbare a poziţiei".

Şi totuşi, miza acestui scriitor de cursă lungă şi singuratică nu e cea livrescă, ludică, minoră a deconstrucţiei narativităţii. Ca şi celebrul "om fără însuşiri", personajele lui Horia Ursu nu au, e drept, simţul realităţii, ci al posibilului: euri ceţoase, riscând parcă la fiecare pas starea de dezagregare. Prezente în viaţa fizică până la vertijul senzorial, acestea plutesc într-un straniu somnambulism al conştiinţei: "lui Sempronius i se părea că trupul lui Petru, subţire şi cu miros de seu din turmele strămoşilor săi păstori la Marea Roşie, se făcea străveziu, tot mai străveziu cu fiecare bătaie a inimii sale"; "(vocea d-nei Sofron) îi aduce aminte lui Sempronius de dangătul îndepărtat al unei biserici îngropate. Sunetul acela de clopot din adânc era preluat treptat de respiraţia egală, discretă a trupului său ca o etichetă sonoră de perisabilitate". Altfel spus, cu toată pregnanţa aproape materială a fantasmelor în care se cuibăresc, aceşti oameni somnolenţi sunt practic imposibil de prins într-o fişă "psihologistă", aşa cum ne-ar fi obişnuit literatura tradiţională. Cu toate acestea, orizonturile nostalgiilor sau ratărilor lor, fie ele neformulabile, devin totuşi cu atât mai apăsătoare poematic cu cât se insinuează într-o comună şi implacabilă vocaţie a eşecului. Iar de la Maxim ce moare de infarct după ce prinde, în fine, peştele cel mare, "prea şubred" fiind pentru "atâta glorie" la Sempronius cel devastat de război, prizonierat, comunism şi accidente stupide – universul uman se destramă, în trivialitatea istoriei mici sau în tragismul celei mari, cu aceeaşi sticloasă indiferenţă şi cu aceeaşi impersonală, discretă poezie. Cheia minimalismului sau, dimpotrivă, una triumfalistă ar fi fost, desigur, mai facile în abordarea destinelor eşuate ale cetăţenilor simpli de provincie. O extraordinară subtilitate stilistică şi o stăpânită viziune barochizantă îl fac însă pe Horia Ursu să-şi trateze tema entomologic, ca şi cum ar contempla cu lupa frumuseţea opacă a mineralelor sau marele mister al vieţii vegetale. Iată de ce "iarna e anotimpul suveran. Celelalte anotimpuri seamănă cu nişte conspiraţii naive, repede descoperite, dar nicidecum pe loc înăbuşite cum s-ar cuveni sau cum se obişnuieşte, ci lăsate cu un nedisimulat dispreţ să se destrame de la sine, după ce au ilustrat toate etapele decăderii...".

Trebuie spus însă că, şi pe spaţii mici, proza

Black Pantone 253 U

aceasta e deconcertantă la lectură. Legăturile dintre personaje nu sunt aparente, capitolele par tăiate aleatoriu, unde s-a nimerit să se oprească privirea, planurile temporale se suprapun indistinct. Autorul pare că parcurge o amplă partitură muzicală, având simultan viziunea evoluției tuturor instrumentelor. Reflectorii multipli nu consolidează nici ei mai decis temeliile acestei arhitecturi de consistența nisipului. Punctele de vedere se schimbă, de fapt, fără preaviz, iar detaliul incidental se dilată uneori până la a rătăci privirea. Reperele – fie acestea subiecte care contemplă sau obiecte contemplate - se pierd în descripții filigranate ca liniile țărmului în geometriile fractalice. Neclar plasată pe hartă (ca și heterotopia din *Asediul Vienei),* lumea lui Zenovie se află mereu la un pas de parabolă: "Ca să ajungi undeva trebuie să știi drumul în gând". Nu întâmplător, orășelul transilvan "somnoros" aflat în centrul romanului – *Apud* – semnalează simbolic condiția șubredă, intrinsec textuală a acestui univers uman.

Aspectele retorice de mai sus sunt, și ele, comune unei serii întregi de prozatori optzeciști, de la Mircea Nedelciu la Gheorghe Crăciun. După cum la travaliu de rafinare a stilului procedează, pe de altă parte, o familie calofilă de romancieri, de la Ștefan Agopian la Filip Florian. Însă marca Horia Ursu, timbrul latent cu totul particular ce dă greutate experimentelor de suprafață stilistică și te poartă narcotizant printr-un discurs adesea întortocheat ține de o presimțire corozivă a derivei existențiale pe care niciun alt prozator român nu a explorat-o până la – iată – ultimele sale consecințe narative.

Căci toate temeliile real(ist)e ale lumii proiectate se pulverizează în acord simfonic cu această supratemă de sorginte modernistă. Trecutul, memoria, suferința, iubirea, moartea – sunt marile teme pe care proza lui Horia Ursu le desfășoară muzical și non-argumentativ, ca pe pânze tremurătoare de impresionist. De aceea, în pofida unor întorsături alexandrine de frază și atmosferă, narațiunea sa nu e stilizantă la modul gratuit, ci substanțial meditativă, interogând deschis, rizomatic o aventură a ființei pe care nicio linearitate de concept n-o poate cuprinde.

La mai bine de douăzeci de ani de la prima ediție și deși tributară întrucâtva în concepție unei vârste literare epuizată la noi (cel puțin prin personalitățile sale de la centrul canonului), *Anotimpurile după Zenovie* nu este totuși o carte datată; și nici simplă uvertură la marele roman premiat al anului 2007. Egal cu sine însuși și cu stilul său interiorizat fără greș, Horia Ursu arăta încă de la începuturile scriitoricești harul excepțional de a prelucra o viziune relativistă de profunzime în forme narative ele însele relative: atipic pentru obișnuințele literare autohtone, el transpune o sensibilitate *hard* de lume în destrămare – cum o simțeau și Musil sau Faulkner - pe graficul postmodern al unui optzecism românesc ce a văzut altminteri doar rareori dincolo de ființa sa de hârtie. Spre deosebire de alți artizani textualiști ai generației de care istoria literară îl va lega, Horia Ursu ecranează inconsistența manifestă a narațiunii printr-o densă și acaparantă melancolie ontologică. Neîndoielnic deci, un prozator european și unul din marii prozatori români.

■

imprimatur

Subsoluri și mansarde ale istoriei

Ovidiu Pecican

Într-o altă abordare decât cea biografistă, atentă la detaliile carierei autorilor și la mersul cronologic al istoriografiei, studiul studierii trecutului poate începe de oriunde. Povestea trecerii de la aventura identificării unui topos – mitologia geografică și urbană a metropolei din lagună, de pildă, cu semnele ei criptice fabuloase: Piața San Marco, Palatul Dogilor, Rialto, Lido și Murano, câte altele – la descoperirea unei dimensiuni arhetipale a existenței umane, cea feminină (și deci, prin trecerea erelor, subversivă), ipostaziată în fațade, lucarne, stradele și estuare, bătălii și caravele, pentru ca de aici, mediind prin ochiul saturat de artă al criticului specializat, și cu experiența tasată a cititorului producător de discurs istoriografic, să debușeze într-o decodare de ansamblu a Istoriei, rămâne de o atractivitate efervescentă. Se întâmplă ca acest scenariu, care aduce a narațiune detectivist-intelectuală spusă de un Dan Brown, să rezume însă nu o experiență fictivă, păstrată în sertarele scriitorului de beletristică sau în mapele unui scenarist miop holywoodian, ci o fericită întruchipare a talentului și vocației de istoric. Și pentru ca totul să fie ca la carte, aproape neverosimil, omul care a fost modelat de această peripeție a biograficului și a spiritualului se află printre noi, este viu și accesibil, circulă pe aceleași străzi balcano-central-europene care ne definesc și ne emoționează, conținându-ne dinamica diurnă. Cum a ajuns Coriolan Babeți, prin avatari picarești și spectaculari, din student la istorie critic de artă și figură centrală a vernisajelor plasticii din vestul României, și cum, mai apoi, a lăsat în urmă o etapă, devenind diplomat, pentru ca ulterior să revină, pe o altă spirală, atât la istorie, cât și la artă, ba chiar și la Veneția, într-o lucrare de mare respirație și amploare cu un corolar saturat metafizic este de elucidat abia de aici înainte. Nici nu s-ar pune această problemă dacă între timp, prin rodul acestei ecloziuni personale la vârsta deplinei maturități, lucrarea însăși nu ar atrage, enigmatică și savantă, ademenitoare prin expresivitate și jucând pe claviaturi diverse, precum orga din Leipzig la care se exersa „cantorul" Johan Sebastian Bach. *Democrația – o religie a Marii Mame sau Despre triumful Ereziei Europene* (București, Ed. Curtea Veche, 2009, 3 vol.; I: 494 p.; II: 604 p.; III: 688 p.) apare într-un peisaj de preocupări care nu pregătea publicul pentru evenimentul unei asemenea cărți. Frapează, în primul rând, distanța dintre unghiul abordării autorului și temele dominante ale locului și vremii noastre.

Înfățișând, încă din 2007, din volumul de prolegomene la *opus magnum* apărut acum, *Istoria ca arenă a disputei arhetipale* (2007), la o distanță de doi ani de „prima strigare", „istoria tiraniilor și a democrațiilor ca pe o continuă luptă între figura tatălui și cea a mamei" și descoperind „aceeași constanță arhetipală în mișcările istorice aproape geologic de largi", după cum formula Călin-Andrei Mihăilescu, Coriolan Babeți restaurează în drepturi o istorie reconstituită în tendințele ei cele mai generale, de dincolo de contingențe. Așa proceda, în secolul care a trecut de curând, Georges Dumézil, atent în decursul unei întregi vieți, la urmele lăsate în aleatoriul evenimențial și în permanențele instituționale ale unei întregi succesiuni de ere, pornind de la ideologia tripartită a indoeuropenilor. Și tot în virtutea unei idei-forță își elabora și Mircea Eliade cântecul de lebădă care a fost *Istoria credințelor și ideilor religioase,* făcând din obiectul de studiu al decupajului său metamorfozele sacrului în istorie, între hierofanie și cratofanie. În ambele cazuri, axul pivotant al meditației celor doi mari autori era o constantă transistorică evidențiată istoric, și la fel procedează și Coriolan Babeți depășind cecitatea istoriei, traversând „vălul Mayei" în direcția arhetipalului. Criteriul pe care îl urmează autorul este omologat arhetipal, evidențiază o dialectică fundamentală și o tensiune a istoriei ce vine dinafara istoriei – genetică, poate, divină, după alții -, amplasând teoria istorică elaborată pe aceste baze în proximitatea celor doi istorici ai religiei și, implicit, ai civilizației pe care i-am menționat deja. La drept vorbind, nici Lucian Blaga nu cade prea departe, în această constelație de reprezentări ale destinului omenirii și ale decelării unei anumite linii de emergență și evoluție în ancadramente terestre, el însuși fiind, prin considerațiile despre Marele Anonim și matricea stilistică membru al aceleiași familii spirituale din care Babeți pare să își tragă sevele.

Evocând atâtea nume mari, familiare cititorului pasionat de orizonturile generice ale Ființei și ale ipostazierii sale umane, am jalonat, poate, întrucâtva scena pe care se mișcă autorul în elaboratele sale *Istoria ca arenă a disputei arhetipale* și, respectiv, *Democrația – o religie a Marii Mame sau Despre triumful Ereziei Europene.* Suntem, cum s-ar zice, pe una dintre liniile de forță ale gândirii istorice românești, inițiate, ca și cea concurentă, de Hasdeu

(Continuare în pagina 15)

Liviu Vlad — *Peisaj antic cu pini* (tuș, condei de trestie)

comentarii

În căutarea pietrei filosofale

I. Francin

„Validitatea oricărui sistem nu este decât expresia coerenței sale interne. Sistemul geocentric a funcționat
multe secole, și faptul că era fals nu l-a împiedicat să constituie fundamentul unei imagini coerente a lumii.
Din acest punct de vedere, cosmosul alchimic era «adevărat»,
pentru că era coerent în raport cu doctrina.”,
Radu Drăgan, *Fiatra filosofală*, p. 174

Despre alchimie ştim în general lucruri vagi, aproximative în cel mai bun caz. De regulă, chiar şi cei cu educație universitară au o reprezentare eronată, în cazul când nu se mulțumesc să-i ignore prezența culturală sau s-o considere produsul prolix al unor minți înfierbântate. Însă, dincolo de ce ştim despre ea, mai important poate e felul în care ne raportăm la alchimie. Din acest punct de vedere cred că se impune imediat o lămurire: una este alchimia ca sistem speculativ pe care se întemeiază o practică concretă – căutarea pietrei filosofale – , şi altceva este alchimia ca epistemă culturală la care noi, detaşați în timp cu câteva secole, avem posibilitatea să ne raportăm. Altfel spus, unul e raportul alchimistului cu propriul sistem de reprezentări în care crede, pe care-l împărtăşeşte considerându-l cea mai adecvată, completă imagine a lumii şi din care îşi desprinde temeiuri pentru a încerca să găsească ori să producă *Lapidus Fhilosophorum*, şi cu totul altceva este modelul alchimic al lumii pentru un istoric al ideilor contemporan, care nu crede în validitatea alchimiei ca teorie şi nici în eficiența ei ca practică, dar caută cu bună credință epistemologică să-i înțeleagă rostul. Aceasta e poziția lui Radu Drăgan, formulată în recenta carte, de fapt o teză de doctorat obținută la Paris, intitulată *Fiatra filosofală* (ed. Paideia, 2010, trad. Stela Gheție). În subtitlu, autorul precizează că e vorba de *spațiu, spirit şi materie în tratatele alchimice de la sfârşitul Renaşterii* (1595 – 1624), respectiv o perioadă cu ceva peste un sfert de secol.

Să ne plimbăm puțin privirile peste cele trei diagrame alchimice ale lui Heinrich Kunrath (1560 – 1605) din lucrarea *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*. Poate că după câteva momente de seducție estetică, le vom abandona reflectând: ce prostie! Asta pentru că nu înțelegem nimic şi nici n-avem la-ndemână imediat pe cineva, inițiat, sau vreun tratat de hermeneutică alchimică cu care să ne limpezim ideea în minte. După un moment de meditație, eventual, am putea găsi similitudini directe cu mandalele tibetane şi, dat fiind prestigiul cultural al acestora, să ne împăcăm cu gândul că ne stă înaintea ochilor însăşi imaginea lumii cu cele trei straturi conjugate geometric: teologic, cosmologic şi antropologic. Dumnezeu, materia şi omul se întâlnesc în aceste reprezentări şi compun un sistem. De unde am putea desprinde o primă ideea deosebit de valoroasă: alchimiştii caută să depăşească dualismul instaurat pe de-o parte în tradiția iudeo-creştină (diferența ontologică dintre Dumnezeu şi lume, Creator şi creatură), iar pe de alta în modelul filosofic al grecilor de formulă pitagoreic-platonică, propunând un model nou monist, integrativ, mai complex şi generos decât versiunile dualiste deoarece nu admite compartimentări ermetice, separații tranşante, limite de netrecut în ordine ontologică.

Prima materia, piatra filosofală, indiferent de accepțiunile primite şi dincolo de diversitatea versiunilor configurate se doreşte a fi liantul ce leagă eternitatea de timp cu scopul transfigurării existenței temporale şi dobândirea nemuririi. De proprietățile şi potențele Pietrei depinde în fapt opera alchimiştilor: transformarea totală a muritorului în nemuritor, restaurarea eternității şi purității creației şi, prin asta, obținerea desăvârşirii şi mântuirii umane. Scopuri defel modeste în vederea cărora maeştrii alchimiei au operat sincretismele cele mai bizare, în aparență, obligând să intre în aceleaşi sisteme mitologia şi filosofia păgână, iudeo-creştinismul, gnosticismul, hermetismul, cabala, cărora uneori li se alătură cosmologia, fizica şi matematica de la nivelul începutului de secol XVII. Oricât de riscat şi extravagant, țelul lor dovedeşte un lucru, anume năzuința realizării unei cunoaşteri totale a lumii prin cuprinderea tuturor formelor culturale într-o singură formulă (simbolic-filosofic-ştiințifică) şi obținerea unei rețete practice care să asigure desăvârşirea şi mântuirea omului. Față cu aceste exigențe e greu de imaginat ceva mai presus. Iar dacă au existat, aşa cum au pretins unii maeştri şi cum confirmă legendele lor, inşi atât de abili în operațiunile alchimice încât să fi obținut aurul filosofilor, care să le fi asigurat nemurirea tuturor celor ce beneficiau de proprietățile acestuia, cu atât mai impresionantă devine această filosofie practică. Scepticii nu ar crede. Cinicii i-ar considera nebuni. Noi suntem îndemnați de cuget să nu ne pripim, neadmițând realitatea unui obiect pentru care nu se găseşte nicio urmă şi pe care tehnologia noastră nu-l poate produce, dar nici refuzând principial posibilitatea existenței lui. Mai cu seamă, dacă ne gândim că *Aurul* ar avea şi alt înțeles decât acela de materie magică, anume că ar putea reprezenta o figură spirituală a mântuirii lumii, lucrurile ar putea fi luate mai în serios. E vorba, aşadar, nu doar de mântuirea omului, ci a lumii întregi, o operă de transfigurare la nivel cosmic, unde se operează mutarea inferiorului în superior, a imperfectului în perfect, a alterabilului în inalterabil, a mortalului în imortal. Pe scurt, restaurarea desăvârşirii *în substanță* a întregii creații.

O foarte importantă schimbare de model în ce priveşte operatorul cunoaşterii este datorată alchimiştilor, după cum observă Radu Drăgan, constând în transformarea *„magului”* în *„savant”*, respectiv impunerea unei formule de prestigiu al adevărului unde nu mai avem de a face cu surse oculte, ci cu date ştiințifice şi produse experimentale. Ilustrativă este polemica dintre Fludd şi Kepler: *„În polemica sa cu Fludd, Kepler afirmă că acesta este obscur, în timp ce el se exprimă foarte clar. Fludd nu era deloc obscur, ideile sale sunt precise şi fără ambiguități. Dar ei folosesc concepte diferite: Fludd este un hermetist care caută corespondențele între fenomene, în timp ce Kepler caută explicația în constanța apariției lor. Pentru el deja, ca pentru toți savanții de mai târziu, experiența repetată înlocuieşte revelația.”* (p. 25) Matricea maternă, pentru unii (Petrus Bonus) pântecul Fecioarei Maria în care s-a zămislit omul desăvârşit, Isus Hristos, *athanorul* sau universul văzut ca *athanor* reprezintă tot atâtea formule ale „laboratorului” alchimic în care se obține Aurul printr-o digestie/selecție/transmutație lentă. Procesul tehnologic în laborator nu face decât să imite natura, astfel încât maeştrii alchimiei nu vor avea altă pretenție decât aceea de a colabora la opera de desăvârşire care oricum se petrece în natură, însă
într-un ritm mult mai lent. Învățând secretele naturii pe care o interpretează prin simboluri chimice, geometrice şi figurative care compun un lexic ocult specific, aceştia o ajută să-şi câştige puritatea şi desăvârşirea imanente, dar în chipul entelehiei. Mineralogia, antropologia hristologică, sociologia utopică şi cosmologia sunt domenii convergente teleologic în care se desăvârşesc operațiuni specifice Marii Opere. Se vede de aici că alchimiştii realizează, dacă nu mai mult, măcar o interpretare cuprinzătoare foarte curajoasă şi sistematică a întregii existențe, iar problema adevărului nu se mai pune câtă vreme modelarea propusă de ei a putut funcționa ca epistemă. E drept, alchimia n-a fost dominantă în Renaştere, dar intră oricum ca o piesă importantă în conținutul epistemologic al acesteia, contribuind, cum întăreşte Radu Drăgan, la fondarea sistemului heliocentric precum şi la apariția marilor utopii socio-politice moderne, între care, putem adăuga, Epoca de Aur comunistă a fost între cele din urmă.

Folosind un material bibliografic prea puțin cunoscut nouă, autori şi texte pe care reuşeşte să le elibereze de nota excentrică, Radu Drăgan contribuie prin această carte la introducerea cititorului pe un tărâm încă straniu şi, pentru unii, suspect. Elaborarea unei epistemologii a alchimiei cred că este meritul principal al cărții de față, chiar dacă nu se regăsesc aici toate datele pe care o atare teorie ar trebui să le conțină. Consider meritorie asimilarea într-o istorie culturală a modernității incipiente teoriile, simbolurile, şi pretenția de ştiințificitate a maeştrilor alchimişti. ■

Black Pantone 253 U

O valoroasă revistă româno-germană: „Apoziția”

Ion Pop

De două decenii apare La München în Germania o „publicație anuală a Societății Culturale Româno-Germane *Apoziția*”, sau, pe nemțește, „Deutsch-Rumänische Kulturgeselschaft”. Poartă numele societății, are o periodicitate anuală, un volum de aproximativ cinci sute de pagini, se află din 2006 sub conducerea scriitorului Gheorghe Săsărman şi publică, firește, numeroase texte în ediție bilingvă. Acestea apar sub semnături numeroase şi dintre cele mai reprezentative ale unor intelectuali români, scriitori, artişti plastici, specialişti în diverse domenii ale „umanioarelor” trăitori în Germania, exilați de ieri şi de azi, alături de mulți alții, stabiliți în Europa sau aiurea. Sunt oameni de carte situați, cum zice un titlu recent sub care Gheorghe Săsărman şi-a tipărit bogata publicistică din ultimii zece ani, „Între oglinzi paralele” (Ed. Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2010): temele reflecțiilor lor au, îndeobşte o dublă deschidere, spre țara de origine şi cea de adopțiune şi beneficiază de avantajul chiar al acestei îndoite răsfrângeri, adică de plusul de luciditate a privirii pe care îl oferă situația de spectator şi mediator între două (sau mai multe) culturi.

Volumul apărut pe anul 2010 nu dezminte regula. E la fel de impunător ca sumar şi nu mai puțin incitant ca eventai tematic, beneficiind de colaboratori în marea lor majoritate de foarte bună ținută. Iar puntea cea mai solidă de legătură o constituie în noul cuprins evenimentul major al acordării Premiului Nobel prozatoarei Herta Müller şi dosarului de securitate al unor scriitori germani din România, care a făcut deja obiectul multor meditații şi analize în reuniuni ştiințifice organizate, cu colaborare românească, de prestigiosul Institut pentru Istoria şi Cultura Germană din Europa de Sud-Est, care funcționează pe lângă Universitatea Ludwig-Maximilian din capitala Bavariei şi susține periodicul *Spiegelungen (Oglindiri)*.

Prima secvență, dă seama despre ecourile Nobelului pe 2009 în lumea germană şi în țara natală a laureatei, prin contribuțiile analitice şi evocările semnate de Stefan Sienerth *(Imagini ale deportării - expresive şi precise)*, Michael Fernbach *(Arta supraviețuirii)*, Edward Kanterian *(Un roman de Herta Müller)*, Horst Samson *(O operă aparte)* şi Ernest Wichner *(Între Nițkidorf şi Stockholm)*. Sunt comentarii de foarte bună calitate, exigente şi echilibrate, ce retrasează drumul româno-german al scriitoarei de origine bănățeană sub comunismul în care a trăit şi publicat până pe la treizeci de ani, urmărită permanent de poliția politică pentru atitudinile sale nonconformiste, dar privită cu destule rezerve şi de comunitatea conservatoare a concetățenilor ei şvabi; apoi evoluția de după stabilirea în Germania, unde opera sa s-a impus prin acuitatea evocator-analitică a unor experiențe de viață emblematice pentru lumea căzută sub dictatura comunistă, dar şi sub orice putere totalitară. Nu e neglijată nici prezența mereu grav-interogativă față de lumea prin care a trecut şi trece Herta Müller, care se exprimă cu o tăioasă fermitate în numeroasele luări de poziție antidictatoriale exprimate şi în interviurile recente şi în diverse eseuri, conferințe, lecturi publice. Se conturează astfel convingător profilul unei scriitoare de prim-plan, prin vocea căreia dramele şi tragediile Estului comunist, particularizate de secvența lui românească, au reintrat în atenția lumii întregi.

Nu mai puțin incitant este „dosarul” ce evocă dificila şi delicata problemă a „colaborării” cu poliția politică românească, ilustrat aici tot de tribulațiile nefericite ale unor scriitori de etnie germană din România. Mărturiile unor Gerhardt Czejka, Dieter Schlesak, William Totok, care şi-au regăsit dosarele de urmărire din trecutul securist românesc (ultimul cu traduceri de poeme de către... informatoarea „Eva”!), tulburătoarea *Declarație* a regretatului poet sinucigaş Rolf Bossert, făcută la Securitate în 1984, sunt documente ale unor experiențe de viață esențiale, răvăşitoare, convergente în fond cu ale tuturor românilor care au fost victimele supravegherii polițiste a regimului totalitar. Înscrise pe fundalul unei culturi care a purtat vreme de o jumătate de secol postbelic povara vinei şi a crimelor hitlerismului, asemenea documente capătă desigur acum o reznonanță aparte, iar ecoul în presa germană al unor mărturisiri eliberatoare ori descoperirile şocante ale unor scriitori germani din România prinşi în rețeaua de şantaje a Securității a şi fost imens. Ceea ce e remarcabil în aceste texte din *Apoziția* este calmul - relativ, desigur - al privirii retrospectiv-analitice, încercarea nu de a justifica, ci de a explica în context diversele alterări etice ale „colaboratorilor”, cedările silnice, încercările lor de a atenua ori ocoli diplomatic eventualele acuzații în consecința „rapoartelor” făcute odioasei instituții. Din acest punct de vedere, cazul excelentului poet Werner Söllner, afirmat atât de frumos în România încă înainte de a o părăsi, care şi-a mărturisit nu de mult, vina de „colaborator” care-l apăsase de ani întregi, îmi pare dintre cele mai semnificative, iar comentariul comprehensiv al lui Dieter Schlesak în articolul citat invită la o dreaptă cumpănire a culpei. Căci reiese din el complexitatea unor asemenea „racolări” operate de poliția politică sub amenințări şi şantaje, profitând de „frica” pe care o puteau induce în nişte oamnei care n-au găsit întotdeauna curajul de a refuza ademenirile ori de a rezista amenințărilor, încercând să se răscumpere cumva prin a nu face răul cel mai mare. (Şi mai recent este un alt caz, al marelui poet Oskar Pastior, deportat cu familia în Ukraina imediat după război, şi a cărui experiență a trecut în paginile tulburătorului ultim roman al bunei sale prietene Herta Müller, *Leagănul respirației*. Acesta n-a avut curajul altora de a se spovedi public în timpul vieții, însă căderea sa etică cere aceeaşi atentă analiză). Aşa cum spun Dieter Schlesak şi mulți dintre analiştii din România ai „dosarelor securității” deschise de CNSAS, este încă o dată nevoie să fim circumspecți şi să se cântărească bine acuzațiile la adresa celor care au semnat „pactul cu diavolul” în condiții de presiune, cu observația mereu făcută, dar rămasă - poate în mod semnificativ - fără ecou la guvernanții români post-decembrişti, că victimele acestor dezvăluiri n-au fost câtuşi de puțin anchetatorii şi torționarii, pensionați generos, niciodată traşi la răspundere pentru faptele lor murdare, ci tocmai cei slabi şi terorizați: victimele au redevenit, iată, încă o dată victime... Filele de dosar comentat prezentate de acest tom al revistei müncheneze se adaugă, aşadar, marelui documentar dramatic al epocii comuniste, cu o deschidere necesară şi foarte instructivă spre spațiul germano-român, luminat între aceste noi „oglinzi paralele”.

Rămânând în sfera lingvistică germană, sunt de notat cu satisfacție prezențele unor cunoscuți scriitori născuți în România, precum Franz Hodjak (cu un fragment de proză), cunoscut la noi ca poet de prim-plan, dar devenit în Germania şi prozator apreciat; el ar trebui tradus cât mai curând în româneşte, aşa cum mai sunt de tălmăcit şi atâtea alte scrieri ale congenerilor săi. I se alătură în sumar, cu versuri, Johann Lippet, Horst Samson Helmut Seiler, Werner Söllner. Notez, în treacăt, că totuşi aceştia au trecut, în urmă cu ani, şi prin paginile revistei *Echinox*... Alți poeți români, în majoritate stabiliți peste frontiere - Grigore Arbore, Dinu Flămând, Carmen Firan, Liviu Georgescu, Andrei Zanca, Dan Culcer, Dinu Ianculescu, Andrei Fischof, Elena Ştefoi, Mirela Roznoveanu, prozatori ca, de pildă, Carmen Francesca Banciu, Bujor Nedelcovici, Virgil Duda, Gheorghe Săsărman, Dumitru Radiu Popa, Mirel Brateş, Horia Gârbea, ori critici şi eseişti ca S. Damian, George Banu, Gelu Ionescu, Sanda Golopenția, Titu Popescu, Călin-Andrei Mihăilescu, sunt de reținut într-un ansamblu de voci variate. Nu lipsesc nici textele de politologie (Anneli Ute Gabanyi, Ion Vianu, Matei Chihaia, Cristian Bratu), istorie (Ioan-Aurel Pop), etnologie (Cristian Istrătescu-Târgoviște), corespondență cu C. Noica (Constantin Virgil Negoiță). Foarte expresive ca măturie de epocă sunt scrisoarea adresată în 2001 de Pavel Chihaia lui Alexandru George ori „fragmentele autobiografice” ale lui Hans Bergel...

Din păcate, spațiul nu-mi permite să glosez mai consistent pe marginea tuturor acestor prezențe care asigură tomului celui mai recent al *Apoziției* substanța densă a unei publicații construite exigent şi profesionist. Nimic din cele cinci sute pagini nu e „de umplutură”, fiecare text spune ceva interesant, demn de reținut de către cititorul oricât de pretențios. E de imaginat câtă muncă de strângere a materialelor, de traducere (printre tălmăcitorii cei mai activi e şi Mariana Săsărman) şi de redactare a cerut acest masiv volum al publicației, unde fiecare autor are parte de prezentări bio-bibliografice serioase, i se publică şi fotografia, iar spre ilustrare sunt oferite, într-o secțiune mediană, fotografii ale Hertei Müller, reproduceri de artă plastică. De reținut faptul că macheta copertei revistei a fost concepută de apreciatul plastician de origine clujeană, Radu Maier (care este şi consultantul artistic al redacției) alături de Florin-Octavian Filipescu. Avându-l drept „consultant literar” pe Gelu Ionescu, director şi editorul Gheorghe Săsărman reuşeşte, aşadar, să ofere şi cu acest volum din *Apoziția* un remarcabil document de creație şi reflecție datorat unui important număr de scriitori şi publicişti a căror viață şi operă a rămas prin ani intim legată de România şi de cultura ei. ■

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Augustin în tipografiile umaniștilor

Horia Lazăr

Interesat îndeosebi de restabilirea filologic corectă a textelor din cele trei Antichități (ebraică, greacă și latină), umanismul renascentist, al cărui universalism era străin particularităților naționale, a acordat puțină atenție traducerilor în limbi vernaculare. La rîndul ei, Contra-Reforma, păstrînd liturghia în limba latină ca răspuns polemic adresat protestantismului, a privilegiat editarea savantă a Părinților Bisericii, printre care Augustin ocupă un loc aparte. Iar dacă între anii 1580-1600 tipografii parizieni au publicat un număr important de traduceri patrologice, papii au încercat să potolească zelul teologilor de la Sorbona, care nu corespundea spiritului Contra-Reformei. Între 1598 și 1643, în Franța au fost semnalate doar vreo zece traduceri din patristică (1).

În schimb, edițiile docte de patrologie se înmulțesc, mai ales după încheierea Conciliului de la Trento. În 1564, în încercarea de a întări autoritatea Evangheliilor prin mărturii ulterioare, Roma declară tradiția Bisericii izvor al religiei creștine, la egalitate cu Scripturile, fapt ce a impulsionat editarea unor autori anteriori conciliului de la Niceea (Iustin, Clement din Alexandria, Origen) și de asemenea a unor Părinți ai Bisericii cu preocupări istorice precum Eusebiu din Cezareea și Augustin. În secolele XVI și XVII, cel mai des tipărit autor creștin timpuriu a fost Tertulian (H.-J. Martin arată că doar între 1580 și 1699 a fost editat la Paris de trei ori). Augustin l-a urmat îndeaproape, fiind imprimat devreme: în jurul lui 1500 la Nüremberg, de Anthoni Koberger, apoi la Basel de elevul acestuia, Jean Amerbach, în 1506, în 11 volume (prima ediție completă), de Erasm din Rotterdam în anii 1620 (ediție reluată în mai multe rînduri după moartea umanistului) iar în 1577 la Anvers de celebrul tipograf Plantin („ediția de la Louvain").

Într-un climat de efervescență umanistă și de viguroasă angajare doctrinară, a cărei expresie e publicarea la Anvers, în 1570, a unui *Index expurgatorius* (listă a pasajelor ce urmau să fie înlăturate din edițiile patrologice ulterioare: o cenzură a opiniilor Părinților Bisericii ce puteau da naștere unor interpretări eronate), simultan cu constituirea la Roma a unei echipe de învățați „corectori" însărcinați cu pregătirea unei vaste serii de publicații patristice și cu tipărirea actelor conciliilor, orașul Louvain apare ca epicentrul unui adevărat seminar teologic catolic (2). Cooperarea teologilor lovaniști cu tipografii din Anvers, întreprinzători și dinamici, ne-a lăsat superbe monumente tipografice.

Născut în 1514 în Franța, în provincia Touraine, Plantin s-a lansat în meseria de editor în 1562, la Anvers, creînd în acest oraș o adevărată industrie tipografică și întreținînd relații amicale cu universitatea calvinistă rivală din Leiden, unde a locuit între 1583 și 1585. În trecere, l-a sprijinit pe Louis Elzevier, fondatorul unei viitoare dinastii de tipografi leidenieni, al cărui urmaș, Isaac, avea să devină în 1620 tipograful oficial al universității, ce primea studenți europeni, africani și chiar asiatici! (3) Centru de studii filologice ce beneficia de competențele filosofului stoic Juste Lipse și de talentul lui Rubens (ambii colaboratori ai lui Plantin), orașul s-a impus pe piața europeană a cărții grație stăpînirii spaniole. Filip al II-lea i-a încredințat lui Plantin monopolul tipăririi de cărți religioase pentru Spania și coloniile ei, ceea ce a pus în mișcare un dispozitiv de producție gigantic pentru vremea aceea, care a tipărit zeci de mii de breviare, cărți de rugăciuni și de psalmi, dar și impresionante serii de patristică (4). Tipărirea ediției complete a operelor lui Augustin, în 1577, relatată de Louis Ceyssens într-un foarte dens studiu (5), a reprezentat o aventură editorială inedită.

În 1570, Thomas Gozée, profesor la Louvain, îi descrie lui Plantin proiectul editării operelor augustiniene oferindu-i editorului competențele teologilor filologi din Louvain și ale unor bacalaureați bine aleși (64 la număr, cu 5-7 ani de studii teologice și inițiați în paleografie și în critica de texte), (6) în schimbul finanțării tipăririi. Decesul prematur al lui Gozæus (1571) îl va aduce la comandă pe Jean Molanus, sub bagheta căruia imensul complex editorial al lui Plantin (culegători, corectori, tipografi, legători - 60 de lucrători ce deserveau, uneori, 23 de tiparnițe) va reuși să scoată primele șase volume în 1575, următoarele patru ieșind de sub tipar pe rînd, pînă în 1577. Ultimul volum se încheia cu un triplu index (al operelor citate, de noțiuni și de locuri), ce conținea 214 foi numerotate și 281 nenumerotate, și care a fost adăugat ansamblului în 14 septembrie (7). Tirajul număra 1000 de exemplare și era finanțat pe jumătate de un alt editor din Anvers, Arnold Mylius, care îi avansase lui Plantin prețul exemplarelor lui înainte de începerea tipăririi. Cheltuielile de editare au fost de 13000 de florini. Cele zece volume (legate uneori în șapte) au fost puse pe piață la prețul de 25 de florini și aveau toate ca dată de publicare 1577, deși o bună parte fuseseră tipărite anterior.

În corespondența lui, Plantin arată că și-a recuperat doar o treime din capitalul investit. Din cele 500 de exemplare ce i-au revenit, doar 390 au putut fi oferite spre vînzare. Unele nu aveau index (care a fost tipărit ulterior pentru completarea ansamblului) iar altele, stocate necorespunzător, au fost roase de șoareci! (8) Absența reglementărilor privind drepturile de autor a dus la apariția rapidă a edițiilor-pirat. Rapacitatea editorilor nescrupuloși filologic a diminuat încasările întreprinzătorului, scăzînd totodată calitatea textului stabilit cu mare meticulozitate de lovaniști. Deloc profitabilă ca investiție, ediția lui Plantin a circulat totuși în întreaga Europă catolică datorită acestor retipăriri: la Veneția (1584), Geneva (1596), Köln (1616), Paris (1603, 1609, 1613-1614, 1626, 1635, 1652) etc. (9).

Avînd ca bază ediția operelor augustiniene stabilită de Erasm în anii 1620, la care colaboraseră și savanți de la Louvain și pe care Gozæus dorea să o amelioreze, ediția din 1577 e mai completă, îndeosebi prin publicarea de noi scrisori și predici, fiind totodată ușor de folosit grație indexului. Ea a îmbunătățit calitatea criticii filologice interne iar munca în echipă a lovaniștilor a permis o mai bună triere a textelor autentice din masa manuscriselor supuse cercetării, în număr de peste 200.

Din motive apologetice, papa Sixtus al V-lea (1585-1590) a dorit revizuirea ediției lovaniștilor prin confruntarea ei cu manuscrise aflate la Vatican, a căror studiere i-a fost încredințată lui Gravius, participant la ediția Louvain, în care asumase volumul al VII-lea, consacrat opusculelor augustiniene îndreptate împotriva donatiștilor și pelagienilor. Succesorul lui Sixtus, Clement al VIII-lea - un papă cu formație de teolog -, se va înscrie și el pe această linie, într-un climat în care reflecția asupra harului confirma marele prestigiu al lui Augustin, ce va fi popularizat în Franța de mișcarea de la Port-Royal - parte a reformei catolice ce s-a dezvoltat între 1609 și 1718, și care a fost redusă anacronic de detractorii ei, prin reinterpretare politizantă, la un „jansenism" rupt de augustinismul originar.

Odată cu primele contacte ale abatelui de Saint-Cyran cu teologii olandezi grupați în jurul lui Jansenius (anii 1630), care-l va interpreta pe Augustin într-un mod ce va dezlănțui polemici aprinse în al său *Augustinus* publicat postum, în 1640, opera episcopului african intră în arena publică și în sfera mondenă - fapt ce explică înmulțirea reeditărilor în latină și, mai ales, a traducerilor. La începutul secolului al XVII-lea, cărțile de filosofie, de morală și de știință antică erau mai des editate decît cele de spiritualitate creștină (în anii 1600, Seneca era tipărit mai mult decît Augustin). Începînd însă cu anii 1630, cînd dezbaterea asupra harului înfierbîntă spiritele, îndeosebi în urma difuzării textelor iezuitului Molina asupra „harului suficient", Augustin, „părintele harului" socotit de discipolii săi de la Port-Royal vocea cea mai autorizată a Bisericii în această materie, e tot mai mult citit de marele public. În ciuda opoziției lui Richelieu, în 1633 apare, cu aprobarea a doi teologi dar fără privilegiu regal, un volum sub titlul *Despre călugări,* tradus de teologul Camus (10). În continuare, „discipolii lui Augustin" de la Port-Royal traduc o serie de texte datorate sau atribuite acestuia, deși tendința e inaugurată de iezuitul Ceriziers. În 1644, Arnauld d'Andilly traduce *Îndreptarea și harul* iar în 1649 tot el va da o versiune mult citită a *Confesiunilor.* La rîndul lui, Ceriziers va traduce *Solilocviile* (11). Atracția exercitată asupra mediilor franceze cultivate de literatură, morală și știință va genera o schimbare de strategie editorială a autorităților ecleziastice: încercarea de a difuza mesajul creștin pe scară largă, prin litera scrisă și în modalități necanonice, prin traduceri de texte „la modă", cu caracter adesea autobiografic sau de experiență intimist-existențială, cum au fost, în secolul al XVII-lea, cele ale lui Augustin. „Vulgarizarea" spiritualității creștine și a culturii teologice, însoțită de proiectul de educare și disciplinare a clerului vehiculat de Contra-Reformă rezumă, de acum, noua tendință a pastoralei catolice: popularizarea scrierilor spiritualist-edificatoare în limba populară - limba elitelor instruite -, rezervîndu-le teologilor specialiști examinarea doctrinei în limba clasică în care a fost redactată. Traducerile din patristică, îndeosebi cele din Augustin, au deschis în cultura franceză a „secolului clasic" drumul *Provincialelor* lui Blaise Pascal.

Note:

(1) Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle (1598-1643),* Genève, Droz, 1984, p. 114.

(2) *Ibid.,* p. 13.

(3) *Ibid.,* p. 313.

(4) Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre,* [1958], Paris, A. Michel, 1971, p. 187.

(5) Louis Ceyssens, «Le Saint Augustin du XVIIe siècle. L'édition de Louvain (1577)», în *XVIIe siècle,* avril/juin 1982, p. 103-120.

(6) L. Ceyssens, art. citat, p. 109.

(7) În 6 septembrie, Plantin îi trimitea unui corespondent cîteva exemplare fără index (L. Ceyssens, p. 144, n. 67).

(8) *Ibid.,* p. 117, n. 80.

(9) *Ibid.,* p. 117.

(10) H.-J. Martin, *Livre [...],* p. 186,

(11) *Ibid.,* p. 609.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Iluziile pierdute ale lui Paul Cernat (I)

Laszlo Alexandru

Paul Cernat este un reprezentant proeminent al tinerei generații de critici literari. S-a afirmat în ultimii ani în presa de specialitate prin hărnicia prezenței cvasi-ubicue, tonalitatea matură a comentariilor, raționalismul și prudența evaluărilor, surprinzătoarele schisme de independență, prin care se sustrăgea cînd și cînd de sub presiunea taberelor deja cimentate și atît de previzibile. Asemenea rare calități nu puteau să nu-l propulseze în prim-planul curiozității cititorilor.

Constat azi că tresăririle de personalitate ale lui Paul Cernat se pot manifesta nu doar ca semn de exasperare, în direcția revendicării unui grad sporit de autonomie a judecății. Cabrarea conferă o forță suplimentară de izbire, inclusiv atunci cînd este vorba de revenirea în tranșeea conformismului. Contestarea libertăților de gîndire și a temerității de evaluare se produce, în scrisul lui Paul Cernat, într-un mod la fel de natural, cu aceeași intensitate regurgitantă. Poteca eliberării din sclavie are două sensuri, e cu dus-întors.

Și nu mă gîndesc aici în primul rînd la efortul – oh, atît de delicat – depus de Paul Cernat pentru "recuperarea" imaginii publice a lui Sorin Antohi. Omul îi turnase la Securitate, decenii în șir, pe amicii săi de suflet, dar a recunoscut-o abia într-un tîrziu, constrîns de iminența deconspirării. Și-a continuat totuși netulburat cariera universitară, conducînd institute și doctorate, participînd la comisii internaționale de expertiză, cu toate că el însuși nu dispunea de un doctorat științific *en bonne et due forme*. Alt scandal colosal! Mai lipseau doar naivitățile virginale de prin revista *22*, unde Paul Cernat compătimea siderant că, *"în mod regretabil, aproape nimeni nu-i mai solicită azi expertiza"* lui Securin Antohi. Co-conducerea fantomaticei reviste *Cuvîntul* își avea prețul său de conștiință. Cernat l-a achitat cu nonșalanță.

Unde-a trecut Antohi, treacă și Marino! Iată-l din nou pe istețul transfigurator de realități gîdilînd arguții ieftine. El ne explica mai ieri-alaltăieri, prin *Observator cultural*, că nu putem noi pricepe tot zbuciumul sufletesc al delatorilor (*"E adevărat, Marino și alții au fost niște instrumente ale Securității, însă după ce au fost victime ale ei"*), ne făcea teorii ale conspirației, pentru a deturna atenția de la situațiile concrete discutate (*"Marii vinovați și marii păpușari sînt în umbră, acoperiți, și își rîd de noi"*), pițiga pe coarda Operei, care e în măsură să scuze ori să atenueze murdăriile patente ale Artistului (*"să nu speculezi păcatele moral-politice ale oamenilor pentru delegitimarea unor opere valabile"*) etc.

Cu asemenea antecedente la activ, nu e de mirare că Paul Cernat probează azi, în *Observator cultural*, nr. 539, 540, 541/2010, o nouă treaptă a devenirii profesionale: de la cazuri la... cazuistică. De la porcăriile concrete la vicleniile abstractizante. Știau ei cîte ceva, marxiștii, cînd ne asigurau că acumulările cantitative (de zgură plutitoare) împing spre saltul calitativ (de ceață generalizată). După ce-a spălat plin de zel imaginea unor amici ai Securității, Paul Cernat se gîndește să pună pe masă, în sfîrșit, o ditamai teorie prin care să-și apreteze franjurii conștiinței.

Ar fi recomandabil, așadar, să ascundem sub covor fărașul plin al literaturii române, în loc să-l exteriorizăm. Ar fi chiar o legitate istorică. Nu mai putem s-o ținem tot *langa* înainte, vorbind pe față despre compromisurile și lașitățile puse în scenă de admirabilii noștri scriitori: *"dacă în timpul unei ocupații militare și/sau politice – lesne calificabile drept anormale în raport cu norma libertății pluraliste –, atari atitudini sunt adecvate, dacă nu și legitime, aplicarea retrospectivă a criticii de front devine de la un punct încolo contraproductivă și inadecvată"*. E foarte logic băiatul! Cînd n-ai libertăți pluraliste, e normal să critici derapajele etice, dar îndată ce le-ai căpătat (din ceruri?; prin sacrificiile altora?), e recomandabil să-ți ții gura. Ca să nu devii inadecvat.

Înainte de a-și deșerta sacul de răstălmăciri, Paul Cernat pornește mimînd seriozitatea. El face distincții, e analitic și obiectiv. Ar fi fals să confundăm ideea de scriitor cu aceea de conștiință și responsabilitate publică. Prin urmare ar fi incorectă *"suprapunerea deliberată între noțiunea de «scriitor» și cea de «intelectual public», de instanță civico-morală"*. Datorită acestei operațiuni de decantare, s-au constituit în cultura română postdecembristă două grupări, care s-au așternut pe o lungă dispută. Dialogul public și evaluarea reciprocă a criteriilor de judecată echivalează, în viziunea tînărului autor, cu o sinistră hecatombă: *"atît militantismul «est-etic», cît și partizanatul defensiv al adversarilor, ambele – reflexe ale unei logici de front, se fac responsabile de perpetuarea, pînă spre mijlocul anilor 2000, a unui maniheism posttraumatic cu efecte nocive în planul evaluării critice și al vieții literare"*. Ce să deducem de-aici? Că idealul public al lui Paul Cernat se îndreaptă spre frățietatea universală, unde lupul și mielul se pupă-n bot armonios? Asta n-o va găsi nici în poveștile fraților Grimm. "Maniheismul" deplîns azi cu lacrimi de crocodil era prezent în literatura română, bine mersi, și pe vremea dictaturii lui Ceaușescu, doar că era mai dificil de exprimat din cauza cenzurii. Vocea alternativă se refugia atunci la *Europa liberă*, ori în eteratele apropouri printre rînduri, P.S.-uri de clarificări aparent benigne și așa mai departe. Dar ea continua să existe.

Pînă aici P. Cernat schițase oarecum o tentativă de clasificare, o caricatură de apreciere globală. Dar pe urmă își suflecă mînecile și trece vînjos la execuția publică a opiniilor care, lui personal, îi tulbură somnul de după-amiază. Direcția de gîndire care propune sancționarea etică a compromisurilor scriitoricești și a complicităților cu diversele dictaturi e gratulată cu ciomagul, deoarece *"a avut în plus, vreme de un deceniu și mai bine, un caracter preponderent publicistic, polemic și defulatoriu. O lustrare umorală și sterilă, în care putem vedea și o compensație întîrziată pentru tăcerile din anii comunismului..."*. Da, da, asta e răsplata verbală cuvenită, pentru toți cei care le ciocănesc obrazul colaboraționiștilor: *"caracter preponderent publicistic, polemic și defulatoriu"*; *"o lustrare umorală și sterilă"*.

Nu știu de ce am impresia că Paul Cernat își plantează cam artificial epitetele, cu unicul scop de-a discredita conceptele alături de care le plasează. Criticul literar nu pare să fie adeptul unei lustrări, de pildă, "intelectuale și fecunde", ci e pur și simplu adversarul oricărei lustrări. Adjectivele corozive îi slujesc la reconfortarea conștiinței sale tulburi.

Și cum își explică autorul nemulțumirile? *"În ciuda declarațiilor de intenții, numărul relecturilor critice sistematice aplicate autorilor canonici ai perioadei postbelice – evident, dintr-o perspectivă «liberă», actualizată – a fost neglijabil. Pentru critica și istoria noastră literară acești ani pot fi considerați în mare parte pierduți."* De parcă i-ar fi împiedicat cineva, în tot acest răstimp, pe Paul Cernat și ciracii lui, să-și răspîndească în cele patru orizonturi "relecturile critice sistematice"! De parcă monologul consensual și estetizant ar umple de sevă, peste noapte, critica și istoria noastră literară debilă! Oricum, bizară mentalitate la un reprezentant de frunte al tinerei generații: taci tu, ca să vorbesc eu! (Cu varianta ajutătoare: spune ce vrei tu, dar numai pe subiectul hotărît de mine.) Păi, unde scrie că Paul Cernat e singurul care împarte biletele, după bunul său plac, la festivalul de vorbit în public?

Teama de etic se refugiază, ipocrit, în esteticul sublimat. Comentatorul ne dă brînci să recuperăm de-a valma frumusețile artistice: *"s-ar cuveni să acceptăm că a venit timpul ca, spunînd tot ce e de spus despre «mizeriile» istoriei noastre recente, să salvăm măcar producțiile literare valide, indiferent dacă aparțin unor «colaboraționiști» sau nu"*. Nobilă preocupare, de nu cumva esteticul în sine reprezintă o categorie relativă, disputată inclusiv prin dictonul popular: nu-i frumos ce e frumos, ci-i frumos ce-mi place mie. Cum facem atunci să ajungem la un consens, în ierarhizarea minunățiilor literare românești? Aici rețeta furnizată cu generozitate de Paul Cernat e cam simplistă. Primul pas – și singurul – ar fi să uităm la comandă, de dragul edificării monumentului cultural, traseul sinuos individual. Dacă reușim să-l citim pe-un autor, ținîndu-ne strîns masca pe figură, putem avea revelația geniului.

Analistul reia astfel cu voluptate și încurajează excursiile către groapa de gunoi a lui Eugen Barbu: *"E greu și azi pentru unii să accepte că un stilp al ceaușismului protocronist ca Eugen Barbu a putut scrie – alături de volume mai mult sau mai puțin compromise – cîteva romane și nuvele remarcabile, care nici măcar nu sînt plagiate ca* Incognito*"*. Pentru ca un personaj dezgustător ca Eugen Barbu – care-a împletit complicitatea cu regimul ceaușist, prin delațiuni și activitate propagandistică deșănțată, și sfidarea regulilor elementare ale scrisului, prin plagiate repetate – să fie redescoperit și repropulsat, prin respirație artificială, gură la gură, de către un reprezentant al tinerei critici literare, nu era nici măcar nevoie de-o revoluție anticomunistă. Spectacolul de exhibiționism cinic al lui Paul Cernat e dintre cele mai dizgrațioase.

Pentru a edifica o asemenea dubioasă performanță, scriitorul plantează la rădăcina speculațiilor sale (filosofice, dragă Doamne) o contradicție răstălmăcitoare. Pe de o parte, el se pronunță în favoarea estetismului absolut: *"calitatea literară se cere judecată cu o unitate de măsură intrinsecă. Un asemenea adevăr banal trebuie reamintit"*. Pe de altă parte, criticul admite însă că *"literatura nu e niciodată «pură», necondiționată de contexte biografice, sociale, ideologice, dar evaluarea ei n-ar trebui să fie condiționată de criterii exterioare artisticității"*.

Avem prin urmare un obiect artistic complex, numit operă literară, care s-a înălțat la intersecția mai multor sectoare ale activității umane: biografia personală, existența socială, presiunea ideologică, experiența estetică etc. și mai avem un critic literar tendențios, care pentru a-și răspîndi jocurile de societate de-a struțul și nisipul, face *tabula rasa* din toată bogăția operei literare, proclamînd exclusivismul îndîrjit al unei singure trăsături, literaritatea (calitate, ea însăși, fluidă și relativă). Iar ipoteza castratoare ne e lansată de la înălțimea Turnului Eiffel, pe un ton tranșant și condescendent: *"Un asemenea adevăr banal trebuie reamintit"*.

Astfel procedînd, omul se pronunță implicit, cu o închistare stupefiantă, împotriva abordărilor pluridisciplinare, contextuale, sintetizante, împotriva descoperirii adevărurilor filosofice despre lume și existență, prin intermediul textului literar, căci toate acestea, nu-i așa?, nu sînt cuprinse în *"unitatea de măsură intrinsecă"*. Paul Cernat consfințește poziția ancilară a criticii literare, în timp ce-și plimbă lupa monofazată peste bogăția de semnificații și trăiri a operei artistice, găsindu-i doar ici și colo virtuțile literare. Vrînd să-i gonească pe alții, de la Cina cea de Taină, se exclude pe sine însuși.

■

10 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Tablou interbelic românesc
Radiografii (II)

Amalia Lumei

Şi Ioan Petru Culianu a încercat să dea o lectură a culturii româneşti moderne, crezând că ea este caracterizată cvasi-integral de refuzul capitalismului[1]. Toate marile tendinţe ideologice ale sec. al XX-lea românesc s-ar origina în şcoala istorică a lui Nicolae Iorga, care „... profesa ideea unei tradiţii socio-culturale primordiale şi a unei devoluţii istorice...". Acest crez a dat principiul întregii epoci de până la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial, Zeitgeist-ul vremii care, de altfel, continuă să domine subconştientul unei întregi epoci. „Iorga a fost doar unul dintre profeţii acestui postulat metafizic fatal, care a luat cel puţin patru forme distincte şi interdependente: la stânga, poporanismul, progenitură a socialismului, identificând entitatea naţională cu entitatea culturală; la centru, ideologia *Sămănătorului* lui N. Iorga; la dreapta, ortodoxismul lui Nichifor Crainic, care descoperea în fiinţa ortodoxă a românilor esenţa culturală a naţiunii, la extrema dreaptă, Garda de Fier care, combinând poporanismul socialist, reformismul lui N. Iorga, ortodoxismul şi antisemitismul ... voia să înfăptuiască „revoluţia socială a iubirii", al cărei scop era să creeze Omul Nou, restitutio ad integrum a românului la începuturile istoriei sale, atunci când „străinii" nu-l corupseseră încă..."[2]

Cum se vede, la Culianu, atât unele curente de stânga, cât şi altele, de dreapta, atât cele democratice, cât şi cele de factură totalitară provin dintr-un anticapitalism funciar[3]. Rezistenţa la acesta înseamnă, în fapt – după cum se poate deduce – refuzul individualismului în numele comunitarismului şi a altor opţiuni (statalism, patriarhalism etc.), împotrivirea la libera concurenţă şi la competiţie în numele unui „adamism" paseist, xenofobia motivată prin aspiraţia la puritate etnică şi religioasă. Numele lui Iorga poate fi însă precedat de altele, cel puţin la fel de ilustre, în ilustrarea aceleiaşi atitudini (Hasdeu şi adepţii săi din cadrul Societăţii „Românismul"[4], publicistul Mihai Eminescu), după cum şi gânditorii care ilustrează ulterior aceeaşi tendinţă sunt mai mulţi (printre ei, Lucian Blaga).

Pentru Culianu, la izvoarele anti-capitalismului românesc se regăseşte etica ortodoxă. „Din punct de vedere istoric, eroarea n-ar fi fost capitală dacă, la rându-i, capitalismul, ca etică şi economie, totodată, n-ar fi fost sistemul economic al lumii moderne, în orbita căruia gravitează toate popoarele lumii. Astfel, decalajul etic se transformă fatal în decalaj economic, iar acesta în decalaj cronologic [subl. I.-P. C.]"[5].

Tabloul cultural şi ideologic schiţat de Culianu – remarcabil prin surprinderea cu acurateţe a tendinţelor spirituale în legătură cu fenomenul politic – arată astfel: „Între războaie, opinia publică, exprimându-se prin cele mai influente instrumente ale presei, de la extrema stângă până la extrema dreaptă, rămânea de aceeaşi părere, în pofida intrării în viaţa culturală a transilvănenilor, a căror etică religioasă nu era defel intransigentă faţă de exercitarea comerţului şi a obţinerii de profituri. Curentul dominant, cel al „ortodoxiştilor" avându-l ca purtător de cuvânt pe Nichifor Crainic, stabilea o identitate esenţială între poporul român şi creştinismul răsăritean şi prin aceasta împărtăşea cu socialiştii şi poporaniştii repulsia faţă de sistemul de producţie capitalist. Ortodoxismul a fost mişcarea ideologică dintre cele două războaie care a creat în România cel mai puternic curent de opinie. Membrii Gărzii de Fier, care pozau şi ei în cavaleri ai ortodoxiei, împărtăşeau cu aceasta paradoxul ce-i scăpase unuia din părinţii lor spirituali, savantul Nicolae Iorga [...]: voinţa de a accentua cu orice preţ apartenenţa României la Orientul bizantino-slav, ceea ce însemna acceptarea, până la urmă, a tutelei culturale şi a pretenţiilor imperiale ale ruşilor"[6].

Observaţia făcută aproape în fugă de către Sorin Alexandrescu, anume că epoca a dispus de „... un spaţiu cultural construit la graniţa dintre civilizaţii extrem de diferite şi un timp cultural hărţuit, febril, căutând mereu să se depăşească"[7], îmbină fericit perspectiva – geopolitică sau politologică – huntingtoniană a aşezării româneşti pe „linia de falie" cu înregistrarea presiunii culturale cronofage, producătoare de salturi spectaculare, dar şi de asimilări parţiale şi pripite, omisiuni semnificative, ezitări şi buimăceală. Prin ea, autorul menţionat abordează din altă perspectivă aceeaşi realitate românească proteică, germinativă. Ce înseamnă să fii la intersecţia unor civilizaţii extrem de diferite? Fără îndoială că trimiterea se face la calitatea spaţiului cultural autohton de a fi la răscrucea dintre răsăritul ortodox şi apusul catolic, dintre lumea slavă şi cea latină, dintre creştinism şi – până la 1877 – islam, la intersecţiile dintre creştinism şi iudaismul încă în plină efervescenţă. Este un spaţiu în care nici religiozitatea protestantă şi neoprotestantă nu a întârziat să se afirme, ultima – prin diversele sale expresii confesionale – chiar la începuturile etapei istorice luate aici în discuţie. Tabloul ecleziastic şi spiritual, cvasi-omogen înainte vreme, în mica lume românească adusă în aceeaşi formă statală la 1859 şi 1877, începe să se metamorfozeze alert simultan cu pătrunderea SUA ca factor de putere în politica europeană de după Primul Război Mondial. Reorganizând bătrânul continent prin principiul naţionalităţilor proclamat de preşedintele Woodrow Wilson, SUA a venit cu propriile sugestii reformatoare şi în spaţiul credinţei, căci la întoarcerea acasă, ţăranii ardeleni plecaţi să lucreze temporar peste ocean au contribuit la relaxarea atmosferei care a făcut posibilă punerea bazelor sau mai buna organizare a unor noi culte religioase creştine (baptism, adventism, biserica penticostală).

Evident însă că observaţia lui Sorin Alexandrescu trebuie înţeleasă şi ca o trimitere la faptul – cel mai des adus în discuţie – că România interbelică, odată cu „cadoul" istoric al dublării teritoriului şi populaţiei sale, dobândea şi o serie de minorităţi etnice: rusofoni, maghiari, bulgari, sârbi, evrei ş. a.

Nevoia de a găsi formula fericită a unei destinderi a situaţiilor potenţial conflictuale pe care noua complexitate multiplanică le presupunea nu a preocupat, din păcate, cu stăruinţa pe care o solicita, elitele politice şi intelectuale ale României Mari. Cultura politică centralistă versus cea autonomistă, ruralul versus urban, tradiţionalismul versus europenism şi democratismul versus totalitarism, paseismul versus explorarea originală a soluţiilor pentru viitor, monoculturalismul versus multiculturalism, ortodoxismul versus toleranţă şi pluralism religios, statalismul versus individualism şi comunitarism sunt numai câteva dintre dilemele care au străbătut societatea şi cultura României interbelice. Ceea ce pare însă cu adevărat structurant pentru România modernă este, nu anticapitalismul, cum credea Culianu, ci – mai larg şi mai puţin balansat ideologic -, pur şi simplu, atitudinea faţă de dezvoltarea de tip capitalist, care reprezenta pe atunci o opţiune exclusiv occidentală[8]. În funcţie de raportarea, adezivă sau repulsivă, la acesta s-au definit toate marile curente de gândire ale României finalului de secol al XIX-lea şi din secolul al XX-lea, drept care, considerarea acestui reper permite mai completa şi mai nuanţata sesizare a stării de fapt. Astfel, se poate înţelege succesul paşoptismului şi, pe urma lui, a liberalismului văzut nu numai ca expresie a unei tendinţe de modernizare economică, socială şi administrativ-statală, ci şi ca una a adeziunii la modelul capitalist de dezvoltare – individualism, liberă competiţie, capitalism, industrialism -, ori tipul de abordare junimistă (conservatorism pro-occidental, cu deschidere înspre capitalism, în răspăr faţă de conservatorismul întemeiat pe ideea de perpetuare a latifundiilor, paseist şi ruralist). La fel, se va percepe corect şi social-democratismul, tendinţă occidentalizantă şi partizanat critic al căii de dezvoltare capitaliste pe care nu dorea să o evite, ci să o depăşească în sensul unei mai echitabile repartiţii a muncii şi beneficiilor. În raport cu el, narodnicismul de expresie românească (poporanism) şi comunismul ultraminoritar numeric de după 1921 rămân opţiuni secundare, mai moderate sau mai radicale, însă care se definesc tot în favoarea capitalismului – înţeles ca o condiţie *sine qua non* a generării şi întăririi proletariatului – şi a modelului occidental (întrucât promovează industria, generând aşadar populaţie urbană ocupată în munca industrială, adică baza socială a mişcărilor respective, disputate de diversele curente concurente).

Note:

1 Ioan Petru Culianu, "Duşmanii capitalismului", capitol din lucrarea "Mircea Eliade necunoscutul", în *Mircea Eliade*, Bucureşti, Ed. Nemira, 1995, p. 169-174.
2 Ibidem, p. 170.
3 Ibidem, p. 171: "Românul avea o aversiune spontană, viscerală, faţă de capitalism".
4 Vezi Ovidiu Pecican, *Haşdeenii. O odisee a receptării*, Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2003. Şi I. P. Culianu observă că "Aversiunea faţă de capitalism, care este una dintre ideile dominante ale grupării din jurul Sămănătorului, avea rădăcini sociale puternice şi fatale în România, unde îşi găsise expresia încă de pe la 1850, deci chiar de la apariţia culturii române moderne [subl. I.-P. C.]". Desigur, cultura română modernă începe cu stolnicul Cantacuzino şi D. Cantemir, incluzând Şcoala Ardeleană, dar Culianu scrie sintetic, pentru un public occidental, încercând să simplifice şi să exprime cât mai pregnant ideile, antent la caracteristicile substanţiale ale fenomenelor analizate, nu la originile lor.
5 Ioan Petru Culianu, op. cit., p. 171. De notat că Vlad Mureşan a combătut ideea opoziţiei dintre ortodoxie şi spiritul capitalist într-un eseu din revista clujeană *Renaşterea*.
6 Ibidem, p. 174.
7 Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Bucureşti, Ed. Univers, 1998, p. 35.
8 Deşi "Era Meiji" începuse în Japonia la 1866, până la al Doilea Război Mondial această ţară a rămas, în linii mari, o putere activă mai ales în Orient, neajungând să se afirme ca un factor major în politica internaţională.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Viața lui Kostas Venetis

Octavian Soviany

(fragment de roman)

După moartea lui Yussuf – îşi urmă mai departe istorisirea Kostas Venetis – am rătăcit câtva timp în neştire printre tranşeele şi redutele care împânzeau pământul Bulgariei.

O patrulă românească m-a găsit în cele din urmă zăcând, amețit de foame şi slăbiciune, pe marginea unei gropnițe pline de apă. Un ostaş tuciuriu tocmai se pregătea să mă străpungă cu baioneta, socotindu-mă pui de mahomedan, când am scos un urlet de îndurare şi, cu lacrimi în ochi, am început să îmbrățişez cizmele pline de noroi ale fraților mei întru credință..

Laşitatea m-a ajutat astfel să-mi mântuiesc zilele şi să ajung în tabăra românească.

Îmi amintesc ca prin vis de focurile posomorâte, aprinse pe fundul tranşeelor, la care noii mei camarazi pregăteau o fiertură de mălai, numită pe limba lor mămăligă, de cântecul trist din fluier al unui gradat, de fețele palide de frică şi oboseală strânse în jurul cazanului negru de tuci unde clocotea cina.

Bruma de franțuzească pe care o prinsesem de la Yussuf mi-a fost de folos ca să intru în vorbă cu ofițerii. Le-am spus că sunt grec, băiat de creştin, ca şi dânşii, luat în robie de osmanlîii, care m-au necinstit şi m-au oropsit, silindu-mă la tot soiul de desfrânări. Întotdeauna se găseau câțiva ofițeraşi dornici să-mi asculte istorisirile despre taina haremurilor şi despre năravurile pidosnice ale turcilor, care se drăgostesc mai abitir cu băieții decât cu femeile, iar povestea pățaniei mele cu Fatih-Efendi i-a umplut de scârbă şi de mânie. Pentru că aveam o închipuire nespus de bogată, născ-oceam mereu noi şi noi amănunte, în aşa fel încât să nu le astâmpăr niciodată curiozitatea, iar faima mea de povestaş se răspândi cu vremea pe la toate corturile ofițereşti. Eram răsplătit pentru poveştile mele cu mâncăruri mai alese ca mămăliga şi ajunsesem să-mi am tainul de carne şi tainul de vin, trăind mai bine decât soldații. Cele cîteva scamatorii pe care le învățasem de la Mamoulos m-au ajutat de asemenea să-mi câştig hrana de zi cu zi, căci românul cască ochii cu plăcere la asemenea arătări şi e mai puțin cărpănos decît grecul, aşa că bănuții au început să-mi zornăie la scurtă vreme prin buzunare. Apoi, într-o zi, după ce începusem s-o rup destul de bine pe româneşte, văzându-mi dibăcia degetelor şi iscusința la înşelăciuni, Calomfir – un sergent lung şi buzat, care pe timp de pace ținea cârciumă într-una din mahalalele Bucureştiului - m-a întrebat dacă mă pricep să măsluiesc zarurile şi cărțile. Iar când a aflat că deprinsesem acest meşteşug de la coțcarii din Salonic, care sunt cei mari măsluitori din toată Grecia noastră pietroasă, fața lui smeadă s-a luminat de un zâmbet pieziş şi mi-a oferit pe loc o simbrie grasă, dacă mă prind să-l învăț toate tainele şi toate dichisurile acestei îndeletniciri.

Din ziua aceea, în răgazurile lungi dintre bătălii, mă ascundeam împreună cu Calomfir într-un colț mai ferit, unde mă trudeam să-l pricopsesc, după pricepe-rea mea, cu învățătura după care înseta atât de vârtos. Nu ştiu dacă am fost sau nu dascăl bun, dar ştiu cu siguranță că românul s-a dovedit un ucenic din cale afară afară de prost. N-am văzut în viața mea degete mai neîndemânatice ca cele ale lui Calomfir, nici privire mai lipsită de agerime, aşa că dăscălia mea nu i-a fost până la urmă de niciun folos. Căci coțcăria e meşteşug greu, cere anume înzestrări şi destoinicii, fără de care, oricâtă râvnă şi stăruință ai arăta (iar ucenicul meu dovedea multă râvnă şi stăruință) te alegi doar cu truda. Până la urmă, după ce mi-a plătit la soroc două sau trei simbrii, a priceput asta şi Calomfir: sfaturile noastre de taină s-au isprăvit, nu din pricina mea, iar sergentul cel negricios, înțelegând acum cât de anevoie de învățat e meseria măsluitorului, îmi arăta, mie, unui mucos, o cinstire deosebită, taman cum făcuse şi tata atunci când mă credea înzestrat cu darul sfințeniei.

Această cinstire a deschis ochii trupei în legătură cu înzestrările mele de taină, iar după Calomfir am mai avut câțiva ucenici.

Nu se sfiau să primească învățătură din partea mea nici epoleții ofițereşti, ba o primeau chiar cu mai multă osârdie decât cătanele proaste.

La sfârşitul războiului, care s-a isprăvit păgubos pentru armatele lui Abdul-Hamid, eram copilul de suflet al acelui polc românesc, unde toți mă feriseră ca pe ochii din cap de primejdiile bătăliilor şi începuseră să mă socotească unul de-ai lor.

Văzusem cu ochii mei dezastrele de la Grivița şi de la Plevna, fusesem martor la capitularea lui Osman-Paşa şi ştiam – din istoririsirile lui Yussuf – că puterea Împărăției e pe sfârşite.

Românii tocmai se pregăteau să se întoarcă la casele lor, iar eu tocmai mă socoteam ce drum să apuc, când lunganul de Calomfir mi-a spus că ticluise pentru noi doi o învârteală cu câştig sigur şi lesnicios, cerându-mi să merg cu dânsul în România. Banii pe care îi avea el, căci reuşise să agonisească o mică avere, dimpreună cu priceperea pe care o aveam eu la tot soiul de înşelătorii şi tertipuri urmau să alcătuiască capitalul viitoarei noastre tovărăşii.

Propunerea lui venea tocmai la țanc şi am primit-o cu dragă inimă.

Cu banii dați pe sub mână de Calomfir şi cu sprijinul ofițerilor pe care îi învățasem să scoată asul din mânecă am izbutit să-mi ticluiesc nişte hârtii mincinoase, care adevereau că mă număram printre învingătorii lui Osman-Paşa şi participasem, ca gornist al unui polc de infanterie, la luptele din Bulgaria.

Am trecut aşadar Dunărea în chip de soldat român şi tot în chip de soldat român m-am arătat pentru prima dată pe străzile Bucureştiului, unde m-am pomenit aclamat de mulțimea pestriță, adunată sub colina Mitropoliei, ca să salute armata biruitoare a prințului Carol, care se acoperise de glorie prin smârcurile pământului bulgăresc.

Trebuie să ştii, fiule, că românii păstrează dreapta credință, iar bisericile lor sunt zidite după chipul bisericilor noastre greceşti. Mahalalele Bucureşiului nu se deosebesc nici ele prea mult de cartierele mărginaşe ale Salonicului, pe care le cercetasem amănunțit în scurtele mele săptămâni de învățătură.

Într-o asemenea mahala, numită Podul Calicilor, îşi ținea cârciuma Calomfir. Şi avea vad bun cârciuma lui, căci românul e din fire petrecăreț şi dedat pântecelui, îi plac cântecul, gluma şi veselia. Iar muşteriii săi cei mai de soi erau negustorii roşii la față şi pântecoşi, unii greci de ai mei, meşteşugarii (care pe aici sunt cam delăsători şi cam ispitiți să te poarte cu vorba până la Sfântul Aşteaptă), conțopiştii săraci, dar fuduli, care se îmbrăcau orăşeneşte şi se făleau cu o brumă de franțuzească, şi - mai presus decît toți - polițaiul cartierului, pe care Calomfir nu prididea să-l îndoape cu băutură, arătându-i o cinste deosebită.

Adevăratul stâlp al afacerii nu era însă dânsul, ci Frosa, nevastă-sa, o muiere pieptoasă şi lată în şolduri, în fața căreia tremurau toți beții şi toate puşlamalele mahalalei, cărora nu şovăia să le stâlcească mutrele cu pumnii ei aprigi atunci când întreceau măsura la băutură şi se dedau la mascarele şi obrăznicii. Căci în cârciuma lui Calomfir nu era îngăduită, după voința Frosei, nicio vorbă sau purtare necuviincioasă, iar cine nu ținea seama de rânduielile ei era şters pentru totdeauna din pomelnicul muşteriilor.

Cârciumarul mi-a găsit o odaie curățică în mahala, mi-a cumpărat câteva rânduri de haine, apoi m-a înfățişat Frosei, căci avea mare încredere în judecata ei sănătoasă şi nu ieşea niciodată din vorba ei.

Tertipurile mele scamatoreşti, iscusința cu care izbuteam să scot totdeauna la țanc cartea cea mare, înşelăciunile pe care le deprinsesem de la haimanalele Salonicului au fost foarte pe placul nevestei, care mă îndemna să-i arăt tot alte şi alte panglicării, iar la sfârşit a bătut tare din palme, scuturându-şi țâțele mari şi pietroase ca ale maică-mii.

După ce a tăinuit o vreme în şoaptă cu Frosa, Calomfir mi-a făcut parte apoi de planul ce îl urzise în legătură cu mine: în spatele cârciumii avea o odaie anume de joc, unde se adunau, seară de seară, ca să jertfească norocului, câțiva împătimiți după fanții şi damele de spatie. Aici urma să-mi pun la încercare darurile de păcălici, jucând, pe banii birtaşului, cu coțcarii cei mai dibaci din Podul Calicilor şi străduindu-mă să-i ușurez de arginți, spre folosul lui Calomfir şi al Frosei, dar şi spre folosul meu, căci cârciumarul îmi făcea un gheşeft la fiecare câştig.

Doi ani de zile aveam să mă bucur de atunci înainte de aceste gheşefturi, iar faima norocului meu nemaipomenit, pe care mulți bănuiau că mi-l fac singur, dar nimeni n-a izbutit să mă dovedească, s-a răspândit cu repeziciune prin toate mahalale Bucureştiului.

Seara jucam cărți cu muşteriii lui Calomfir, iar ziua hălăduiam în cârciumă, trăgând cu coada ochiului la curul cel straşnic al Frosei.

La început nu m-am lăcomit la câştiguri prea mari. Mă mulțumeam cu câştigurile mărunte, dar regulate, la care adăugam din când în când, pentru a nu bate prea tare la ochi, şi câte o pierdere neînsemnată.

În lada de bani a lui Calomfir, chiar dacă nu ploua, picura binişor.

La masa de joc mă arătam sfios ca o floare, făceam pe prostul şi nepriceputul, îi linguşeam şi-i învăluiam cu vorba pe coțcarii hârşiți, cărora le ghicisem tertipurile şi izbuteam să mă arăt mai viclean decît ei. Nimeni nu mă luase însă încă la ochi, iar câştigurile mele erau puse pe seama norocului.

Nici după ce am dat prima mea lovitură răsunătoare, golind temeinic câteva chimire negustoreşti, cu ajutorul unui as de pică rătăcit prin mânecile surtucului, niciciunul din păgubaşi nu m-a bănuit de vreo coțcărie. Doar mă arătasem eu însumi nespus de mirat de această pomană neaşteptată pe care mi-o făcea întâmplarea, iar obrajii mei roşiseră ca aceia ai unei copilandre duse la măritiş în timp ce-mi culegeam de pe masă hartanul de pradă.

De fiecare dată, Calomfir îmi lăsa un sfert din câştig şi îşi freca palmele, bucuros că dăduse peste un tovarăş ca mine. Cât despre Frosa, ea începuse să mă cerceteze de-un timp cu ochi alunecos de muiere şi să-mi arunce zâmbre viclene de femeiuşcă, în timp ce mă măsura de sus până jos, ițindu-şi ca din greşeală, de sub fustele largi, pulpele albe, ca aluatul de cozonac.

În răstimpul cât zăboveam în cârciumă, sorbind vinul acrişor al birtaşului, mă gândeam şi eu câteodată la pulpele Frosei.

.....

.....

De-ale gurii se găseau mai anevoie în localul lui Calomfir, iar singurele bucate îngăduite de pravila birtăşiței să însoțească vinurile şi rachiurile vârtoase erau semințele de bostan.

Dar nici nu puteam să mi-o închipui pe Frosa, cu pielița obrazului ei subțire, aplecată deasupra grătarului cu mangal, pe care sfîrâiau cârnăciorii usturoiați, fleicile grase de vacă, ficații de porc şi momițele de berbec prin toate dughenele din apropiere.

De altfel şi birtaşul şi birtăşița erau lacomi la agonisit şi cumpătați la mîncare; la masa lor se mâncau pe sponci nişte bucate de rând, pe care le încropea în grabă mai mult Calomfir decât Frosa, căci stăpânei nu-i plăcea să se îndeletnicească cu meşteşugul gătitului, fiind grețoasă peste măsură la aburii de mâncare.

Dar dacă nu se putea lăuda cu belşug de bucate (pentru asta se găseau în mahala destule ospătării), cârciuma jupânului se mîndrea în schimb cu belşugul

12

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

emoticon

Rimania & Versalbia (I)

Șerban Foarță

R. L. R. (alias Republica Literelor Rimania) era un stat de tip cenacular, mai-marele cenaclelor pe țară fiindu-i totodată președinte. Una din multele-i prerogative va fi constat în faptul că,-n Rimania, versul alb era cu totul prohibit. Citind, în cadrul Marelui Cenaclu, dar și la colțul străzii, unui prieten, o poezie în vers alb, erai pasibil de pedeapsa capitală... Nu surâdeți superior sau sceptic, dacă nu cunoașteți mecanismul psihic al unui staroste cenacular! Cel despre care,-i aici, vorba avea, în chip paradoxal, tocmai meteahna că rima nu-i era la îndemînă. Că rimă stângaci, ba chiar rizibil. Nu sesizase încă (și nu avea s-o facă, de altfel, niciodată) că rima, dacă este rimă, constă în, exclusiv, omofonia ultimelor silabe *accentuate* (s. m.) de la capătul a 2 (două) sau mai multe versuri. Că, așadar, în următoarea strofă: *„Iar tu, Românie mândră,/ Tot mereu să dăinuiești/ și în comunista eră/ Ca o stea să strălucești”, - mândră* nu poate rima cu *eră,* decât în cazul (ultraaberant) că am deplasa accentul lor firesc pe *ultima,* de pe *penultima,* silabă! Că, tehnic vorbind, am face oxitoni, doi termeni absolut paroxitoni. Că, eventual, *mândră* și *eră* par oxitoni în cazul, doar, că n-ai deloc ureche muzicală... Cine să-i semnaleze, însă, mai-marelui cenaclelor pe țară că așa-zisa rimă *mândră-eră* nu este una ca atare, frizând, la limită, un vers arimic, *i. e.* alb?! Se auziră, în incintă, șușoteli, foieli discrete, vagi tăceri jenate... Atunci, adjunctul președintelui pe viață, bătu cu pumnu-n masă, decretând: *Rima e ceea ce vrea (și oricând vrea) mai-marele acestui for să fie rimă!*

■

de băutură. Se găseau acolo de toate: de la rachiurile de prună la basamacurile și vutcile de secară, de la slibovițele, tescovinele și spumele tari de drojdie la masticile noastre grecești și la berea nemțească, pe care eu am gustat-o întâi și întâi în dugheana lui Calomfir. Dar se găseau mai ales vinuri de toate soiurile și pentru toate placurile, pe care birtașul le ținea la răcoare, într-o pivniță largă, ce se întindea sub trei rânduri de case din mahala și unde tremurai de frig până și pe zăpușelile cele mai amarnice.

Se cuvine să știi, fiule, că vinurile românilor n-au nici dulceața nici tăria vinurilor grecești, făcându-se din alte soiuri de struguri, care cresc în părțile mai dinspre maizănoapte, dar se pot întrece dinspre partea aromei și a buchetului, cu licorile cele mai renumite. Iar vinurile lui Calomfir, de la cele albe și nu prea tari la cele negre și groase ca untdelemnul, erau renumite nu doar în Podul Calicilor, ci și în mahalalele din vecinătate, ajungând uneori și la petrecerile boierilor, așa că birtășița nu prea avea într-adevăr pricină să-și strice fața și mâinile cu cazna gătitului. De virtuțile tuturor acestor licori aveam să mă conving și eu în curînd, dar cu măsură și cumpătare, chiar dacă Frosei îi plăcea să mă cinstească, zicându-mi că vinurile sale și ale birtașului dau vlagă mare la trup și limpezime de minte. Iar vorbele Frosei mă tulburau, știind bine cam unde bat ele, căci, pe vremurile acelea, eu, Kostas Venetis, eram frumos ca un înger. Moștenisem de la maică-mea pielea albă ca laptele și sprâncenele frumos arcuite, iar încercările prin care trecusem în timpul războiului îi dăduseră chipului meu asprimea și semeția unui obraz bărbătesc, care se potriveau de minune cu mustața, ce-mi crescuse de-a binelea și era acum o mustață de palicar în toată puterea cuvântului. Dobândisem un corp de atlet prin care clocotea sângele aprig al moșilor mei, sulioții ce făcuseră Eteria și se războiseră cu păgânul la Missolonghi.

Încă de pe timpul drăgostelilor cu Yussuf mă molipsisem de boala privitului în oglindă, desfătându-mă cu frumusețea trupului meu, chiar dacă pe atunci eram încă un băiețandru neîmplinit, căruia abia îi dădeau tuleiele.

În cămăruța pe care mi-o tocmise birtașul nu era decât un ciob de oglindă, pătat de nenumăratele soiuri de muște ce forfotesc vara prin mahalele Bucureștiului, așa că una din primele mele griji a fost să îmi cumpăr o oglindă adevărată.

Serile, înainte de ceasul culcării, obișnuiam să-mi cercetez farmecele cu de-amănuntul, mirându-mă eu singur de meșteria pusă de Dumnezeu în alcătuirea trupului meu. Chiar dacă aveam sufletul strâmb din născare, primisem în schimb o alcătuire trupească desăvârșită, cu care nu mai pridideam să mă fudulesc, încredințat că e semnul unei ursite mai presus de a oamenilor de rând. Îmi făcea plăcere să-mi pipăi trupul și să mă desfăt cu priveliștea părților mele ascunse, pe care le socoteam mai cu dărnicie croite decât ale altor bărbați, căci nu mă vindecasem încă de duhul deșertăciunii. Eram mîndru de coapsele mele puternice și nervoase, adevărate coapse de harmăsar, de pîntecul supt, înzestrat cu belșug de păr negru și creț, dar mai cu seamă de podoaba ce mi se legăna între pulpe și care nu mai era de mult o puțoancă de copilandru.

Așa am ajuns, fiule, să mă îndrăgesc de mime însumi și numai întâmplările năpraznice peste care urma să trec în curând m-au vindecat de această pornire deșartă, nutrindu-mă cu duh de smerenie. Lațul se strângea cu încetul în jurul meu, iar eu, cu totul neștiutor de ce avea să urmeze, mă lăsam amăgit, ca acel tânăr din timpurile străvechi, despre care istorisesc mithos-urile noastre grecești, de patima, mai înveninată ca toate, a iubirii de sine.

Îl uitasem pe Dumnezeu, dar Dumenezeu nu mă uitase pe mine, iar dragostea lui cumplită s-a abătut nu peste mult asupra mea ca o lovitură de trăznet.

.....

Îmi găsisem câțiva tovarăși de pahar printre băieții de prăvălie și slujbașii mărunți care îndrăgeau vinurile lui Calomfir, dar cel mai mult îmi plăcea să stau la taifas cu dascălul Iorgu.

Acesta era un bătrânel gubav și sfrijit, care se încălzea de dimineață și până seară cu zeamă de strugure la o masă mai lăturalnică, cam ocolit de mușteriii obișnuiți ai localului, din pricină că era socotit pe jumătate nebun. Frosa abia-l îngăduia în tractir și dacă n-ar fi fost om al bisericii cu siguranță că ar fi făcut de mult cunoștință cu pumnul tare al birtășiței, căci (lucru neîngăduit de pravila ei) obișnuia să vorbească de unul singur, iar după ce golea mai multe pahare de tulburel, începea să cânte, cu un glas tunător, care făcea să zăngănească ferestrele, slujba înmormântării.

Avea niște ochi lăcrimoși, de culoarea cicoarei, cu care s-a uitat la mine cețoș când a aflat, din pălăvrăgeala stăpânilor, că sunt odraslă de grecotei.

Căci odraslă de grecotei era și dascălul Iorgu, alungat, pentru nu știu ce pricină din mănăstirile de la Meteora și pripășit în cele din urmă, la bătrânețe, în strana unei biserici de pe Podul Calicilor.

N-a pregetat să mă tragă de limbă despre părinții mei și despre învățătura pe care o primisem, m-a întrebat din cărțile noastre bisericești și pesemne că răspunsurile mele l-au mulțumit (îi spusesem că sunt copil părăsit, crescut prin mila fraților dintr-o mănăstire), căci, peste câteva zile mi-a adus o psaltire grecească, poruncindu-mi s-o citesc și s-o cercetez zi de zi, căci psalmul (după cuvântul sfântului Vasile cel Mare) este liniștitorul sufletului, răsplătitorul păcii, alungătorul demonilor și aducătorul ajutorului îngeresc.

Despre tâlcuirea Psaltirii aflasem cîte ceva din învățăturile părintelui Makarios, care mi-au venit în minte cu o limpezime neobișnuită. Nu mă mai gândisem de multă vreme la aceste învățături, pe care le repetam acum, cu glas sigur, fără să mă abat nicio iotă de la cuvântul părintelui, spre mirarea dascălului Iorgu, care mă sorbea din ochi, în timp ce-i vorbeam despre însoțirea dintre vorbire și muzică, menită să deschidă mai lesne porțile sufletului și despre construcția psalterionului evreiesc, care primește sunetele de sus, în așa fel ca și noi să ne deprindem a căuta cele de sus și să nu ne supunem la patima trupului, din pricina plăcerii pe care ar isca-o cântarea.

Dascălul Iorgu încuviință din cap, apoi mă întrebă (încercând pesemne să mă încurce) dacă știu care este cuvântul pe care se sprijină întreaga Psaltire, așa cum se sprijină casa pe temelie, corabia pe scaf, iar omul pe inimă. I-am spus că acest cuvânt este „Fericit bărbatul care n-a umblat în sfatul necredincioșilor”, căci îndepărtarea de păcat e începătura la cele bune și, după cum atunci când ne urcăm pe o scară ne îndepărtăm chiar de la prima treaptă de la pământ, începutul înaintării pe drumul virtuții e arătat prin îndepărtarea de la rău. Și mai vorbește cuvântul acesta despre starea ce va fi atinsă la capătul suișului pe care îl închipuiește viața omenească, Fericirea, care este Binele adevărat și cel mai de presus: Dumnezeu, cel ce este prin sine însuși bun, către care toate privesc și către care toate se îndreaptă. Căci Binele nu însemnează (așa cum cred cei neștiutori) nici bogăția, nici faima, nici sănătătatea, întrucât acestea nu sunt bune prin firea lor, de vreme ce fiecare din ele se poate transforma în opusul său și n-are puterea să-l facă mai bun pe cel ce o dobândește. Iar la temeiul primului pas pe care îl facem pe calea virtuții se află credința în starea de Fericire pe care o vom atinge în urma tuturor încercărilor, adică nădejdea.

Așa îi spuneam cu glas tare dascălului Iorgu, ghicind prea bine ce fel de tâlcuire vroia el să audă din partea mea, deși, din cuvântul de taină al părintelui Makarios, aflasem că încă și mai bună decât nădejdea e deznădejdea. Și, în timp ce împărtășeam din buze o învățătură de rând, pe care o poți adeseori auzi rostită la predică prin bisericile noastre grecești, îmi veneau în minte ochii arzători cu care părintele îmi vorbise de deznădejde, pe care o socotea mai presus decât toate virtuțile.

Dacă nădejdea se potrivește firilor slabe, neputincioșilor și mai cu seamă muierilor – îmi spusese într-un prilej părintele Makarios– deznădejdea e harul celor tari în vârtute, iar deznădăjduit cu adevărat poate fi socotit doar cel care n-a nădăjduit niciodată. Căci trebuie să facem deosebire între nevolnicii, care și-au pierdut, dintr-o pricină sau alta, nădejdea și, ca urmare, se tânguiesc și își plâng de milă, dând vina pe semenii lor, pe soartă, ba și pe Dumnezeu, pentru încercările care au dat peste ei și adevărații deznădăjduiți, cei care știu că totul este supus voinței și atotputerniciei lui Dumnezeu, pe care nimeni nu le cunoaște și pe care nimeni nu le poate pătrunde. Iar deznădejdea lor se naște din credința că Dumnezeu ne strâmbă sau ne îndreaptă, ne rânduiește rosturile și menirile, ne sloboade cu o mână și ne apucă în cealalta, după legea cercului care se mișcă, fără odihnă, înainte și înapoi. De aceea stă scris la Scripturi: „Nu voia mea, ci Voia Ta să se facă”, iar dragostea lui Dumnezeu pentru noi e cumplită.

Eu, Kostas Venetis, pot să mă laud că, la vîrsta bărbăției, am înțeles această învățătură a părintelui Makarios, și m-am străduit de atunci să viețuiesc întru deznădejde.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Mircea, omul de nisip...

Radu Ţuculescu

Era o seară călduţă de toamnă. Prin aerul cu arome de brad din curtea interioară a Facultăţii de Filologie bîntuiau blînde şi senzuale promisiuni, mai ales pe aleea care ducea la căminul fetelor. Aşteptam, cuminte ca un boboc, să coboare una dintre ele, cînd printr-o fereastră întredeschisă de la parterul clădirii cu săli de curs şi laboratoare, izbucni un glas sonor, trecînd rapid prin diverse "ipostaze", de la şoaptă la strigăt, de la exclamaţie la mormăit înăbuşit... Am ciulit urechile. După tonalităţile diverse prin care rostea propoziţii şi fraze, scotea suspine ori hohote de rîs, am priceput imediat că cineva citeşte o piesă de teatru. Oare cine să fie, m-am întrebat imediat, eu tocmai înfiinţasem o trupă de teatru studenţesc şi pantomimă cu care-mi montam propriile piese. Curiozitatea aveam să mi-o satisfac curînd, la una dintre premiere, cînd "interpretul" se prezentă singur în culise dornic să ne cunoaştem. Era Mircea Ghiţulescu. În curtea filologiei, pe el îl auzisem atunci, citind la cenaclul Echinox propria sa piesă *Plînsul în local interzis*. Mi-a dat-o s-o citesc şi am fost entuziasmat de sprinteneala replicilor, de subiectul incitant şi "şopîrlos", de simbolistica scenelor, de situaţiile grotesc-absurde în care plonjau, adesea, personajele. Mă hotărîsem s-o montez cu trupa mea, dar amînările s-au tot adunat pînă ce... am atins anul în care mi s-a interzis a mai monta texte originale care nu au trecut prin mîinile (băloase...) ale cenzurii.

Trebuia să debutăm în acelaşi an amîndoi la editura Dacia, fiecare cu un volum de teatru. Nu s-a întîmplat niciodată. Volumele ne-au fost respinse din start. Eu am rămas cu proza, prima mea dragoste (încă de pe băncile şcolii umplusem caiete cu povestiri) iar Mircea a "alunecat" spre critica teatrală dar, în taină, începuse şi el să scrie proză şi chiar a publicat, în cele din urmă, un prim roman intitulat *Omul de nisip*... Căci la capătul călătoriei noastre prin această lume, aşa ne scurgem cu toţii, precum un pumn de nisip.

Prin Mircea Ghiţulescu, critica teatrală românească a cîştigat unul dintre reprezentanţii săi de marcă. Mircea nu "acţiona" doar pe spaţii mici, doar în cronici teatrale "la zi" ci era dotat şi cu putere de sinteză, fiind unul dintre puţinii (prea puţinii...) teatrologi care au avut curajul (şi capacitatea...) să tipărească lucrări ample, despre arta spectacolului şi despre dramaturgia românească contemporană. Avea ambiţii de enciclopedist. Desigur, încăpăţînat în aprecierile sale, uneori exclusiviste, era dotat cu un simţ al scenei înnăscut. Îi plăceau controversele cu cei pricepuţi în fenomenul teatral, avea ironie şi sarcasm, se bucura să-i ajute pe dramaturgii începători, încurajîndu-i să nu se lase de scris, chiar dacă textele lor încă nu atinseseră treapta superioară... L-am întrebat, după '89, de ce nu scrie, iarăşi, teatru. Invariabil primeam acelaşi răspuns, scurs printre zîmbete şi rotocoale de fum de ţigară: poate mă voi reapuca, odată... Constant ghinionist în dragoste, pe Mircea nu l-a părăsit niciodată simţul umorului, făcînd haz de propriile eşecuri sentimentale. Ba chiar şi de propriile defecte, ceea ce nu i se poate "întîmpla" decît unui creator adevărat.

Acum Mircea a plecat să se întîlnească cu actorii şi regizorii care ne-au părăsit de-a lungul anilor, despre care a scris cu pasiune cu ironie cu sarcasm, critic ori laudativ dar, constant, cu o mare dragoste pentru scîndurile scenei... Acum plînsul nu ne mai este interzis. Acum avem voie să scăpăm o lacrimă pentru Mircea, dar fără tînguiri ori lamentări teatrale, o lacrimă în acest mare local care este universul...

■

Un împătimit al culturii

Claudiu Groza

L-am cunoscut pe Mircea Ghiţulescu pe cînd eram student, acum vreo 16 ani. Îl cunoşteam ca scriitor, pentru că în adolescenţa mea devoratoare de biblioteci citisem *Omul de nisip*, dar nu ştiam mare lucru despre pasiunea lui pentru teatru, şi mai ales pentru literatura dramatică. I-am descoperit această pasiune de-a lungul timpului; mi-a fost un an profesor de istoria teatrului românesc, apoi ne-am revăzut, în numeroase ocazii, la festivaluri diverse, fiind chiar colegi, la ultimele două ediţii, în juriul festivalului dedicat lui Bogdan Amaru de la Râmnicu Vâlcea.

Mircea Ghiţulescu avea umor, un umor fin, o ironie sublimată social, dar şi o anume inflexibilitate cînd venea vorba de literatură şi scriitor. A fost unul dintre cei mai oneşti, îndârjiţi şi fermi *militanţi* pentru literatura română, pentru dramaturgia românească, pe care a şi comentat-o analitic în ampla *Istorie a dramaturgiei româneşti*, probabil lucrarea sa cea mai semnificativă. L-am admirat întotdeauna, în ciuda unui conflict de principiu pe care l-am avut cu el, aproape anecdotic, cum veţi vedea, pentru promovarea dramaturgiei autohtone, fie în revista *Drama*, singura publicaţie din ţară care tipărea piese de teatru, fie în Clubul Dramaturgilor pe care l-a organizat la Bucureşti. Cel puţin în ultimii ani, Mircea Ghiţulescu a fost cel mai important *agent literar* al scriitorilor de teatru din România. Iar autorii dramatici înţeleg exact sensul şi dimensiunea acestei activităţi.

Pasiunea sa pentru teatru îi dădea lui Mircea Ghiţulescu şi atitudini belicoase ori opinii tranşante şi uneori nedrepte, care creau aversiune mai ales în rândul regizorilor tineri. Acest fel de a fi al său, pe care l-am înţeles ca venind din ipostaza lui de istoric al teatrului românesc, a avut un debuşeu anecdotic, deşi la momentul acela lucrurile păreau ireconciliabile, prin 2006. Ne aflam amândoi la Festivalul „Atelier" de la Baia Mare; i-am oferit un volum pe care tocmai îl lansasem, cu cronici dramatice şi eseuri. A doua zi dimineaţa, Ghiţulescu apare la teatru cu o mină obosită. „Am stat toată noaptea să-ţi citesc cartea", îmi spune, declanşând apoi o adevărată diatribă împotriva mea pentru vina de a fi creditat şi elogiat un regizor care „îşi bate joc", după vorba lui Mircea Ghiţulescu, de textul dramatic. Argumentele mele nu au făcut decât să îl aţâţe, eu m-am simţit la rândul meu provocat, aşa că discuţia a luat o turnură de ceartă aprigă, cu tendinţe violente, spre panica gazdelor noastre, care nu-şi doreau, cred, ca doi critici să se ia la bătaie în teatru. Conflictul s-a aplanat în scurt timp, dar e-adevărat că n-am mai deschis subiectul niciodată...

Mi-ar plăcea, acum, să mai pot avea astfel de discuţii „contondente" cu Mircea Ghiţulescu, măcar pentru a mă bucura în sinea mea de patima lui de apărător al literaturii teatrale, specie pe cale de „conservare" în volume, din păcate. Dumnezeu să-l odihnească!

Mircea Ghiţulescu (14 aug. 1945-17 oct. 2010) a fost critic literar şi dramatic, prozator şi dramaturg. S-a născut la Cuca, în judeţul Argeş şi şi-a făcut studiile de filologie la Cluj, făcând parte din gruparea *Echinox*. A fost doctor în estetică, cu teza „Direcţii estetice în comedia contemporană".

Printre altele, a fost redactor al revistei *Steaua*, director al Teatrului de Păpuşi „Puck" din Cluj, şeful Direcţiei Teatrelor din Ministerul Culturii sau secretar al Uniunii Scriitorilor din România. În 2001 a fondat revista *Drama* şi a organizat Clubul Dramaturgilor, dedicat autorilor români.

A debutat în revista *Echinox*, în 1969, cu piesa de teatru într-un act *Strada teilor*, iar editorial cu volumul de povestiri *Oraşul fără somn* (1978). Au urmat volumele *Alecsandri şi dublul său*, *Omul de nisip* (Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Cluj), *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, *Oglinda lui Narcis*; *Wiener Walzer* (Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti). Cea mai importantă creaţie a sa este *Istoria literaturii dramatice române contemporane (1900-2000)*, apărută acum 10 ani. Cartea a primit premiul Uniunii Scriitorilor din România, premiul Secţiei Române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru-AICT, premiul Ministerului Culturii, premiul "I. L. Caragiale" al Academiei Române.

A mai publicat "Cartea cu artişti. Teatrul românesc contemporan"- 2004 (premiul Uniunii Scriitorilor din România). A publicat numeroase studii, eseuri, antologii şi un număr imens de cronici teatrale şi literare în cele mai importante publicaţii de cultură, a condus jurii de festivaluri teatrale în ţară şi în străinătate.

Mircea Ghiţulescu a fost distins pentru activitatea sa cu Ordinul Naţional "Meritul cultural" în grad de ofiţer.

■

14 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

opinii

Romgleză? - Niciodată

Angela-Monica Jucan

Obedienţa românului în faţa Vestului este numai aparentă. Românul este, în general, un mare xenofil – îi admiră şi pe „răsăriteni", şi pe „vestici", dar aceasta este mai mult din cauză că, având înnăscută smerenia creştină, nu se ştie considera „elită" şi nu-i vine să creadă că în rândurile lui pot exista vârfuri (de aceea valorile noastre umane nu sunt băgate în seamă tocmai de noi) şi se simte inferior unora mult mai puţin merituoşi, dar „străini" (străini de smerenie, însă). De acolo şi cantitatea considerabilă a împrumuturilor lingvistice – în special lexicale: ale lor ni se par mai grozave decât ale noastre.

Asistăm, acum, la o puternică mişcare de adoptare a unor cuvinte englezeşti. Fenomenul este normal. S-a schimbat un regim. Concomitent, calculatorul ne-a acaparat viaţa privată şi cea profesională. Nu aveam termeni adecvaţi pentru a exprima toate noutăţile care au apărut. S-au deschis graniţele teritoriale şi ne-am pomenit într-un câmp de influenţă marcat de extinderea şi la alţii a folosirii termenilor englezeşti. Au fost contaminate şi limbile de largă circulaţie, darămite a noastră. Englezismele sunt, în vremurile noastre, şi o necesitate, nu doar o modă.

Dar, dacă se poate vorbi de „frangleză" şi alte „-gleze", romgleză nu va fi vreodată. Noi avem o limbă invulnerabilă pentru că are legi foarte bune, iar „rezervorul" lexical este făcut dintr-o membrană extrem de elastică (parcă ar fi fost concepută de bătrânii noştri ca o prefigurare a spaţiului informatic-electronic).

Puzderia englezismelor, care pe cei din generaţia mea (aflată, acum, în asfinţitul vieţii) de multe ori îi oripilează (pe mine, la fel) îmbogăţeşte limba română, îi face bine şi o fortifică.

Majoritatea cuvintelor importate sunt substantive. Şi primul lucru care se face, spontan, cu ele este acela de a fi tratate ca fiind de genul neutru (poate să fie şi vreo excepţie). Deci creşte mult inventarul acestui gen pe care nicio altă limbă romanică nu-l conservă, deşi latina l-a avut.

Neutre fiind, acestor cuvinte li se face un plural în „-uri" (cu desinenţa legată, provizoriu, prin cratimă: „mouse-uri", „site-uri", „show-uri"; sau, deja, cu terminaţia neprecedată de linioară: „clickuri", „e-mailuri", „weekenduri"), ceea ce înseamnă o adevărată resuscitare a unei caracteristici lingvistice româneşti, ştiut fiind că, de mai demult, se manifestă un curent de înlocuire a acestui plural cu cel în „-e" (simţit ca fiind mai modern şi mai distins, de asemenea, mai economic). Nu e finalizată, deşi legiferată, trecerea de la „chibrituri" la „chibrite" şi de la „visuri" la „vise". Dar sunt uitate „basinuri", „brilianturi", „canaluri", „contrastu-ri", „elementuri", „palaturi", „tiparuri" – acestea fiind doar câteva exemple din categoria destul de mare şi, mai ales, prosperă a pluralului „-uri" (activ în secolul al XIX-lea) transformat în „-e". Tineretul ăsta – pe care mulţi îl vedem superficial, comod, slab instruit şi lipsit de conştiinţă de neam –, dintr-un instinct românesc (că din ce altceva?) reînvie o desinenţă de a cărei rarefiere nu el e vinovat.

Cuvintele împrumutate în timpurile noastre sunt modelate şi mai departe, tot după tipicul gramatical-morfologic românesc. Astfel, le întrebuinţăm în vorbire/scriere declinate şi, mai ales, însoţite de articol nehotărât („un mail", „un site", „un soft") sau de articol hotărât (unele scrise fără cratimă, altele, deocamdată, cu: „mailul", „site-ul", „softul", dar curând va dispărea, la toate, linioara, iar grafia englezească se va romaniza: „sait", „saitul"). Or, existenţa în paralel a articulărilor proclitică şi enclitică este alt lucru care diferenţiază româna de celelalte limbi romanice; în plus, o deosebeşte şi faţă de latină – limbă fără articol.

Mai mult, encliza şi procliza neprivind numai articularea – toată flexiunea morfologică prin clitice se realizează –, sunt întărite şi alte categorii gramaticale, în special cele care privesc verbul, deoarece şi verbe s-au importat, dar în cantitate mai mică.

Se vede, din toate acestea, cum datorită neologismelor – dominate acum de englezisme – structura limbii noastre este, atât calitativ, cât şi cantitativ, în câştig – prin reluarea unor mai vechi obiceiuri de vorbire şi prin mai intensa afirmare a celor rămase actuale. Putem aduce oricâte englezisme. Dacă le supunem (şi le supunem) gramaticii noastre, ele sunt româneşti, pentru că primesc trăsături româneşti. Le romanizăm atât la nivel morfologic, cât şi sintactic (relaţiile, funcţiile, topica) sau fonetic. Poate că termenul „frangleză" a fost compus în glumă. Dar frangleză poate exista fiindcă morfologia nominală a limbii franceze cunoaşte o variaţiune minimală, substantivele necăpătând alt look, cu excepţia pluralului, dar şi pluralul, majoritar în „-s", din franceză este acelaşi cu pluralul exclusiv în „-s", din engleză, nerezultând, în cazul împrumuturilor, vreo acomodare a termenului străin, alta decât fonetică.

Să nu mai vorbim de sfera lexicală – adică de conţinutul semantic – cât de mult are de câştigat. Sinonimia perfectă – ştie oricine – este extrem de rară, poate inexistentă. E exasperant să tot auzi de „job", dar trebuie să recunoaştem că are un înţeles special faţă de „serviciu". Jobul denumeşte un loc de muncă pe care nu-l consideri stabil (deşi angajarea se poate face pe termen nelimitat) şi conţine o nuanţă de lucru în domeniu afacerist. Bătrânul „serviciu", care de multe ori era loc de muncă pe viaţă (mă rog, până la pensionare) sau cel puţin avea perspectiva unui termen lung, evocă o ocupaţie aşezată.

Iar pentru obţinerea unui job (serviciul mai mult se ocupa, decât se obţinea...), nu-ţi mai depui actele sau cererea, nu te mai înscrii la un concurs, ci „aplici". Sună tare rău verbul în contextul amintit, dar se aliniază şi această opţiune spiritului vorbitorului care a căutat întotdeauna să se debaraseze de compuşi gen „degât-legău" sau „de-părete-frecătoriu". „A aplica" a prins şi pentru că e dintr-o bucată (bucată vocabulară), şi pentru că e (oribil zis!) „în tendinţe". Se lărgeşte sfera omonimelor, dar, în limite rezonabile, omonimia nu deranjează – gustul pentru mister fiind foarte dezvoltat, la români (atâta doar că „a aplica" sună dizgraţios: un caz particular, însă).

Dacă, la noi, omonimia nu ia, proporţii exagerate, la englezi e catastrofal, pentru că, naţie „superioară", cu limbă „de circulaţie", n-o să se coboare să împrumute nici din limbi inferioare, nici din limbi clasice – demodate şi uitate. Nu-i rămâne, englezului, decât să-i zică „şoarece" (engleza n-are nici diminutive) atât unui mic mamifer rozător, cât şi piesei cu care se pune în mişcare cursorul de pe ecranul calculatorului – şi toată terminologia informatică englezească are noţiuni luate din cotidian. Noi, însă, foarte primitori, avem şi „maus" (o vreme, vom scrie „mouse"), şi „şoarece", şi „şoricel", şi „şoarece de bibliotecă". şarmantă, enigmatică, omonimia, dar uzăm de ea cu măsură.

Aşa că, pasagera pe la noi engleză consolidează limba română şi-i lărgeşte şi mai mult câmpul lexical (şi înainte bogat), mărindu-i puterea de nuanţare în comunicare.

Nu e ceva nou. Au trecut efectiv ori au rămas peaici populaţii migratoare, dintre care unele ne-au şi stăpânit – până le-am asimilat pe nesimţite, după ce le-am „smuls" toate cuvintele care ne-au plăcut sau le-am considerat utile. Mai notorii sunt slavii. Ne-a luat cam opt generaţii să-i integrăm, dar ne-am însuşit de la ei şi am adaptat limbii noastre, între multe altele, cele mai poetice şi calde cuvinte (total lipsite de farmec, în limba lor): duh, nădejde, veşnicie – cuvintele apropierii de Dumnezeu.

Apa trece, pietrele rămân. ■

Subsoluri şi mansarde ale istoriei

(Urmare din pagina 6)

cu *Istoria critică a românilor* – unde încerca să citească trecutul nostru pornind de la ideea centrală că sec. al XIV-lea a reprezentat pentru proiectul românesc epoca maximei „virilităţi" – şi continuate de A. D. Xenopol, care efectua saltul la explicarea dinamicii în timp a colectivităţilor omeneşti prin teoria seriilor istorice. Xenopol, Blaga, Eliade... iar acum Coriolan Babeţi, ajung, în fine, să alcătuiască „la vedere" o tradiţie universalistă, subîntinsă de o filosofie a istoriei, a istoriografiei româneşti. Prin conjuncturi precum naţionalismele primei jumătăţi a secolului trecut şi a privilegierii spiritului dominant, monopolist şi centralizator şi în materie de discurs istoric, al dictaturilor succesive - brune sau roşii - de la noi, acest filon a fost obturat, exagerându-se importanţa celeilalte serii, nu mai puţin ilustre de nume, dar mai pretabile la manipulări orgolioase în numele naţiunii: Bălcescu, Iorga, C. C. Giurescu, Gh. Brătianu, P. P. Panaitescu etc..

De fapt, prin meditaţiile universaliştilor menţionaţi, datorită tendinţei lor de a iscodi cauzele prime, metafizice, transistorice, ale cauzalităţilor imediate observabile în procesualitatea istoriei, suntem într-o zonă privilegiată a gândirii şi culturii noastre, cu ecouri – potenţiale sau imediate – în universal. Alăturându-se celor dinaintea sa, Coriolan Babeţi vine la ospăţul înţelepţilor suficient de îndrăzneţi pentru a nu se opri la superficie, depăşeşte contingentul factologic (chiar şi atunci când se sprijină pe el) şi "atinge filosofia profunzimilor şi acea *coincidentia oppositorum* care, în gândirea lui Mircea Eliade este întotdeauna semnul nedezminţit al totalităţii", aşa cum observa Dumitru Radu Popa ("Arhetipuri în istorie, cultură şi viaţă socială", în *Viaţa Românească*, nr. 5, 2008).

În timp ce în *Mediterana şi lumea mediterană în timpul lui Filip al II-lea* (1949) Fernand Braudel prefera – la fel ca, de altfel, Gh. I. Brătianu în sinteza lui postumă *Marea Neagră* – să îşi deducă viziunea din tendinţele fizico-geografice şi economico-sociale descifrate în durata lungă a istoriei, rămânând cantonat în demersurile de istoria civilizaţiilor, eliberat prin experienţa ultimei etape a modernităţii, cea târzie, cu paradigma şi implicaţiile ei de lectură, Coriolan Babeţi optează pentru o explorare a arhetipalului văzut ca expresie a sacrului. În fond, oricât de racordată la linia C. G. Jung – Mircea Eliade, propunerea lui îşi afirmă deplin originalitatea, fie şi în opoziţie cu huntingtoniana descifrare a religiei ca expresie privilegiată a culturii ce o conţine.

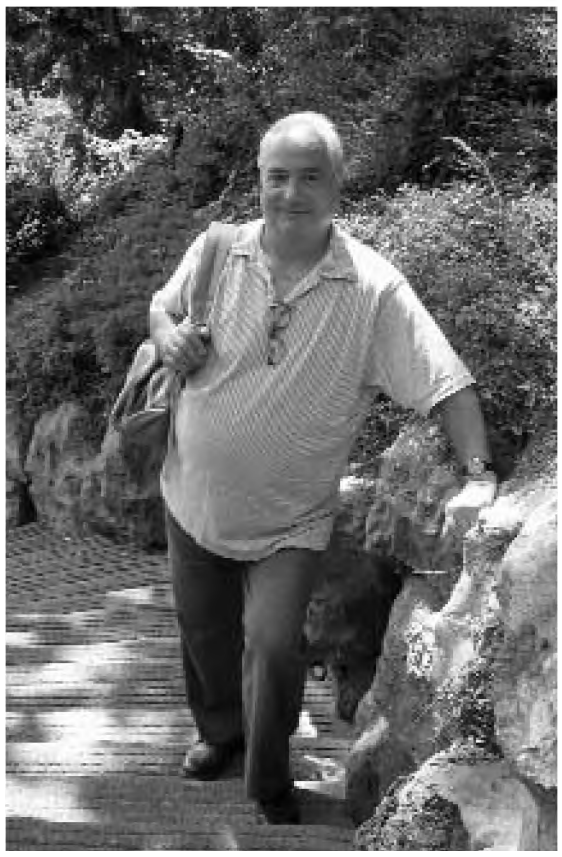
Participarea limbii şi ideaţiei româneşti la relansarea temei dialogului cultural în orizontul globalizării găseşte în efortul seducător al lui Coriolan Babeţi un pilon consistent şi o reprezentare de substanţă. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

„Un ziarist nu este un simplu reportofon însufleţit”

de vorbă cu ziaristul Radu Constantinescu



Ioan-Pavel Azap: – *Domnule Radu Constantinescu, volumul dumneavoastră de interviuri* Clujul în ritm de vals imperial*, apărut în 2009, a primit anul acesta Premiul Primăriei Cluj-Napoca în cadrul premiilor acordate de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor. Este vorba despre o carte pe care aţi gândit-o dintru început ca o sumă de „portrete” ale unor oameni de cultură clujeni - ori care au tangenţă cu Clujul - sau este rodul unei activităţi susţinute ca publicist?*

Radu Constantinescu: – Vă răspund la întrebare cu o alta: nu credeţi că cele două situaţii pot fi complementare? Alternativa pe care o sugeraţi nu este productivă întrucât, în realitate, orice ziarist care îşi respectă meseria şi, implicit, se respectă pe sine, nu procedează altcumva. Cu alte cuvinte, acţionează ca un comandant pe câmpul de luptă: îşi stabileşte o strategie prin care îşi defineşte obiectivele generale ale acţiunii sale şi, paralel, îşi precizează tactica pe care o va urma. Iar dacă strategia ilustrează consecvenţa unei atitudini, tactica este subtilul joc al inteligenţei, elementul surpriză care se poate modifica în fiecare moment al bătăliei, în funcţie de „duşmanul” pe care îl are în faţă. Am pus ghilimelele de rigoare, deoarece în cazul meu, „duşmanii” îmi erau comilitoni, iar cuvintele au luat locul gloanţelor... Revenind la întrebare, adevărul este că totul a pornit de la provocarea pe care am primit-o din partea redacţiei, în momentul în care le-am spus că părăsesc Bucureştiul în favoarea Clujului. Îmi amintesc că mă aflam în biroul lui Adrian Sârbu, boss-ul de pe atunci al trustului de presă MediaPro din clădirea ProTv de pe bulevardul Pache Protopopescu. Eu tatonam posibilitatea de a lucra în continuare în presă, căci nu aveam de gând să şomez schimbându-mi domiciliul. Mă gândeam că aş putea, cu experienţa mea jurnalistică, să intru în redacţia *Clujeanului* sau în cea a postului lor teritorial de televiziune. Numai că destinul a vrut altfel. A. S. mi-a spus scurt (nu avea timp de conversaţii; pentru oameni ca el, celebrul adagiu *timpul este bani* se arată a fi mult mai consistent decât pentru noi, ceilalţi muritori): „O viaţă întreagă ai făcut jurnalism cultural. Nu merită să se piardă o asemenea experienţă. Rămâi la *Ziarul de Duminică* ca redactor pentru Cluj şi Transilvania. De atâtea ori le-am spus băieţilor că suplimentul cultural al Ziarului Financiar este mai mult o foaie bucureşteană. Ia încearcă tu să o ardelenizezi puţin...”. Cu acest mesaj am venit la Cluj şi aş minţi dacă nu aş recunoaşte acum, la nouă ani de la amintita discuţie, că eram încântat de provocarea care îmi fusese lansată. Cum am procedat? Mi-am elaborat strategia de care vorbeam la începutul acestor rânduri... Am făcut o listă de personalităţi pe care merita să le abordez pentru ca, prin intermediul biografiilor şi amintirilor lor, să pot fora cât mai adânc în ceea ce se numeşte, îndeobşte, spiritualitatea locurilor. Astfel s-au născut interviurile/evocările şi, mai apoi, cartea despre care vorbim.

– A fost un act de legitimare culturală, de „descentralizare” culturală mai bine spus, în prelungirea ideii exprimate de Dan C. Mihăilescu chiar în interviul inclus în volum, aceea de promovare şi susţinere a valorilor ex-centrice, altele decât cele bucureştene?

– Nu vreau să intru acum într-o discuţie oţioasă despre provincie şi provincialism, temă dezbătută până la saturaţie în ultimii ani în presa culturală. Aşa cum spunea şi colegul meu de redacţie din acel moment, Dan C. Mihăilescu, ardelenii au în raniţă tradiţia unui imperiu, în vreme ce valahii dâmboviţeni au de partea lor subtilitatea perversă a Orientului, a mahalalei pitoreşti şi corozive. Sunt două lumi profund distincte şi, totuşi, temeinic complementare. Două lumi care ar trebui să-şi devină reciproc stimulative, nu concurenţiale. Îmi displace termenul „descentralizare”, uzat de discursul politic actual. Prefer să vorbesc despre „timbru local”, pledez vehement pentru abrogarea mimetismului faţă de „centru” (care „centru”, de ce Bucureştiul, unde am trăit o viaţă şi pe care continui să-l iubesc ca în anii adolescenţei mele, este mai „centru” decât Clujul, Iaşul, sau Timişoara?). Aşa că nu am avut nici cea mai mică intenţie polemică atunci când am abordat personalităţile Clujului şi i-am provocat să vorbească despre viaţa şi opera lor, despre prietenii dar şi despre inamicii, despre satisfacţii şi deziluzii. Nu am dorit să legitimez nimic. Ei înşişi se legitimaseră în faţa istoriei. Pur şi simplu, simţeam nevoia să conturez un tablou sincer, netrucat al acestui oraş, mult prea puţin cunoscut chiar şi de mai vechii săi locuitori.

– Ce vă leagă de Cluj, dincolo de faptul că locuiţi în această urbe de, iată, zece ani?

– Numai de nouă... Să nu exagerăm... şi totuşi, deşi legăturile mele cu oraşul şi cu oamenii săi sunt mult prea proaspete ca să pot vorbi de o temeinicie, există în prezent atâtea fire tainice care ne leagă, încât pot afirma, păstrând proporţiile, *Clujul sunt (şi) eu*!... Nu mă refer numai la faptul că aici, la o vârstă când alţii încep să-şi facă bilanţul existenţei, mi-am început practic a doua viaţă, alături de un om cu care mi-am descoperit atâtea afinităţi sentimentale şi intelectuale, încât mă întreb dacă soarta nu cumva mi-a scos în faţă alter-ego-ul... Nu numai atât! De Cluj mă leagă şi amintiri din junete care, cred, mi-au prefaţat traiectoria ulterioară (of, Doamne, ce bine ar fi dacă am putea să descifrăm în scurgerea diurnă a evenimentelor sensurile ascunse ale celor ce va să vie... Ce uşor am putea, atunci, să vâslim pe apele viitorului!). Am venit pentru prima dată la Cluj în 1958, elev fiind în ultima clasa a unui liceu bucureştean, cu un diriginte luminat, care nu s-a sinchisit de tabu-urile epocii şi ne-a dus într-o excursie la mănăstirile din Bucovina, dar şi la... Cluj. Ce-mi amintesc eu de atunci? Statuia lui Matei (Matia) Corvin, prea sumbră şi prea voluminoasă, cu o simbolistică obscură pentru gusturile şi cunoştinţele mele de atunci; Parcul central, cu băncile sale confortabile pe care plăcuţe emailate avertizau discret că o odihnă prelungită costă 25 de bani; bătrâna şi distinsa doamnă, imobilizată într-un cărucior cu rotile, din curtea impunătoarei biserici reformate de pe Bulevardul Lenin (azi 21 Decembrie 1989), cu care am încercat, dar nu am reuşit din cauza unor impedimente lingvistice, să leg o conversaţie despre dogmele bisericeşti. Poate şi altele, o stare de spirit tihnită, senzaţia că mă aflu în altă ţară în care, totuşi, se vorbeşte, ca şi la Bucureşti, limba română. Pe atunci, cu gândul la viitoarea Facultate de ziaristică la care cu discreţie aspiram, fotografiam frenetic tot ce vedeam şi îmi notam în grabă, pe un caiet de dictando, impresiile zilei, neştiind că, de fapt, lucram la primul meu foto-reportaj. Crezi că sunt suficiente motive să mă simt un fiu (adoptat?) al Clujului?

– Sunteţi un intervievator bun (şi în sensul de „de treabă”). Cum se face că, deşi nu puneţi întrebări indiscrete, nu provocaţi interlocutorul cu mondenităţi ori zgândărindu-i orgoliul, acesta vi se confesează (aproape) necondiţionat, obţineţi tot ce vreţi de la el?

– Nu vreau să ţin acum un curs de teoria presei; există la Facultatea de ziaristică din Cluj cadre didactice care exersează cu aplomb acest demers şi care pot oferi explicaţii docte (deşi nu le ştiu să-şi fi tocit coatele pe mesele redacţiilor...). Dar, pentru cei interesaţi de subiect, mă simt dator să precizez că, precum ciupercile (aşa cum mi-a explicat inegalabilul Alexandru Vlad) şi interviurile sunt de fel de fel de feluri. Unele - intens colorate, dar otrăvitoare (şi tocmai acestea la modă acum; despre amănunte picante ale vieţii intime, schimburi de amanţi şi amante, mondenităţi, can-canuri etc.). Alte interviuri îmbracă o haină modestă, dar încearcă să ajungă la esenţe. Aş încerca şi aici două subdiviziuni: despre evenimente la zi, cu reacţii la cald ale actorilor vieţii politice sau culturale; sau despre... trecut. Este ceea ce eu numesc interviul-document, interviul care nu este cu nimic tributar momentului, care priveşte precum Janus, simultan spre cele două dimensiuni temporale. Spuneţi că nu pun întrebări indiscrete? Dar oare există o mai mare indiscreţie decât aceea când îmi întreb interlocutorul cum şi-a trăit copilăria, când a aşternut pe hârtie primele rânduri pe care le-a considerat literatură, care i-au fost prieteniile adolescenţei sau marile deziluzii ale vieţii? În plus, am reuşit, de cele mai multe ori, să-mi determin partenerii de dialog să-şi deschidă sufletul şi să-mi povestească cum n-au făcut-o nicicând altădată şi

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

dintr-un alt motiv. Sunt un ziarist de stil vechi. Ador internetul, nu pot trăi fără el, dar interviurile le realizez *face to face*, cu reportofonul între noi doi, depănând o poveste care poate să dureze şi o noapte întreagă (mă înarmez, de aceea cu zeci de casete de rezervă!).

Invitatul meu începe să povestească firesc (despre cât de cursiv se derulează aceste dialoguri o să mărturisesc mai jos). Apoi revine. A uitat ceva. Ba nu, vrea să nuanţeze. Adesea întrerup eu firul poveştii cu întrebări pentru că simt că un detaliu de culoare riscă să treacă în planul doi. Rezultatul? Câteva sute de minute înregistrate brut, care trebuie reascultate, ordonate, montate într-o ordine în care epicul să nu sufere. Nu obişnuiesc (decât în cazuri extreme, când invitatul meu cere expres acest lucru) să trimit întrebările pe net, ca apoi să lipesc răspunsurile primite şi să definitivez textul. Nicio tehnică din lume nu poate înlocui savoarea dialogului direct, când poţi să-ţi manipulezi viclean interlocutorul fără ca el să o simtă şi care poate conduce la dezvăluiri senzaţionale. Aşa cum s-a întâmplat în cazul întâlnirii mele fericite cu doamna Elena Daniello, care mi-a revelat cu zâmbetul pe buze fapte şi întâmplări legate de Blaga demne de a figura în orice istorie a literaturii.

– Cum (vă) pregătiţi (pentru) un interviu? Cum alegeţi, abordaţi subiectul - de la om până la domeniu? Aveţi interviuri cu scriitori, traducători, pictori, muzicieni, istorici, regizori de film. Vă pricepeţi la, vă pasionează toate acestea?

– Citând un ilustru critic, trebuie să recunosc că ziariştii sunt cei mai superficiali dintre toţi mânuitorii de condei. Trecând de la un subiect la altul şi de la un interlocutor la celălalt, un ziarist poate atinge performanţa incompetenţei absolute. Am aflat acest lucru în anii uceniciei gazetăreşti, când am avut şansa de a fi coleg în secţia de cultură a ziarului *Scânteia* cu oameni minunaţi precum Mircea Horia Simionescu, Dan Hăulică sau Gabriel Dimisianu. Acesta din urmă ne-a luat odată deoparte pe mine şi pe colegul şi prietenul meu Adrian Anghelescu, proaspăt sosiţi în redacţie, şi ne-a explicat cu ce se mănâncă această meserie. Ne-a vorbit despre pericolul autosuficienţei, despre ziariştii a toate ştiutori, despre faptul că în această profesiune esenţial este *să citeşti* mai mult decât *să scrii*. Au trecut 45 de ani de atunci, dar nu am uitat lecţia primită. Computerul meu este martorul discret al zecilor de fişiere pe care le parcurg înainte de a mă încumeta să deschid reportofonul pentru o discuţie cu un nou interlocutor. Aşadar, mă pricep la mult mai puţine decât aş vrea, nu mă sfiesc să recunosc aceasta şi atunci mă străduiesc să-mi completez lacunele printr-o documentare îndrăcită cu ajutorul căreia încerc să ofer interlocutorilor mei iluzia că stau de vorbă cu un coleg de breaslă. Şi, uneori, chiar reuşesc să îi... păcălesc. Recunosc că am avut o oarece satisfacţie atunci când unul din distinşii istorici clujeni prezenţi în volum m-a întrebat, pe parcursul interviului, unde am terminat istoria, la Bucureşti sau la Cluj?

– Cât de efemeı/peren este interviul? Pasolini, dacă nu mă înşel, considera interviul un gen literar în sine. Este?

– Cu siguranţă, da! Este un gen ca oricare altul, cu bunele şi cu relele sale. Întrebarea care se pune este dacă interviul constituie sau nu... literatură? Conform opiniilor exprimate în cadrul comisiei de primiri în Uniunea Scriitorilor, răspunsul este categoric negativ. Interviul nu este operă de ficţiune şi nu presupune creaţie din partea gazetarului; acesta este doar un fidel înregistrator al vorbelor şi ideilor interlocutorului, singurul care, prin intervenţiile sale, poate conferi, eventual, valenţe literare textului. Am citat un punct de vedere exprimat în amintita comisie cu prilejul discutării cererii de primire din partea unui autor cu mai multe volume de interviuri la activ. N-aş zice că această afirmaţie nu este parţial valabilă... Dar, ca întotdeauna în viaţă, opiniile tranşante, nenuanţate, riscă să acopere doar jumătate de adevăr. Un ziarist nu este un simplu reportofon însufleţit, iar un interviu de bună calitate, care ridică văluri de pe unghere tainice şi care reuşeşte să se insinueze în zonele intimităţii creatoare ale preopinentului, care îl relevă pe acesta în ipostaze necunoscute, neaşteptate, surprinzătoare pentru cititor, se citeşte cu sufletul la gură, la fel ca un roman poliţist. Un asemenea text se poate dovedi la fel de peren ca o operă literară, prin informaţiile pe care le aduce, ca şi prin portretul pe care îl conturează, devenind un document de istorie a culturii (ştiinţei etc.). Tot atât de adevărat este însă şi faptul că alte interviuri pot trăi doar câteva zile, ca şi pagina de ziar/revistă unde apar; este vorba, evident, despre interviurile de serviciu, onorabile şi utile în felul lor, dar care nu au cum să-şi depăşească condiţia impusă.

Şi mai este un aspect care conferă valoare literară unor asemenea texte: inteligenţa întrebărilor şi varietatea unghiurilor de atac prin care reporterul încearcă să străpungă platoşa defensivă a partenerului de dialog şi îl face, în cele din urmă, să se mărturisească. Ei bine, din acest punct de vedere recunosc că deşi cunosc toate trucurile tehnicii de a intervieva, descopăr mereu lucruri inedite şi citesc cu mare satisfacţie profesională textele de acest gen (literar!) ale Dorei Pavel, sau ale lui Ovidiu Pecican. Ei bine, acestea sunt literatură în adevăratul sens al cuvântului! Iar acum mă opresc cu disocierile, întrucât văd că iar vreţi să mă faceţi să iau pâinea de la gura confraţilor de la facultatea de specialitate a UBB...

– Titlul volumului, preluat de la unul dintre interviuri, are un aer uşor patetic, desuet, nostalgic. Sunteţi sentimental? Sunteţi o persoană afectivă sau una cerebrală?

– Aş regreta nespus dacă titlul volumului a fost perceput astfel. Nu am nostalgii de niciun fel (poate doar ale adolescenţei atât de rapid trecătoare...) şi cu atât mai puţin imperiale. Sigur că noţiunea de *imperial* poate părea unora desuetă; de fapt, aşa şi este din perspectivă contemporană. Dar sensul pe care am dorit să-l dau titlului a fost cu totul altul. Voi, clujenii, v-aţi obişnuit cu oraşul vostru la fel cum un dirijor s-a obişnuit cu fracul; intră în fosă, salută publicul, dirijează, primeşte aplauzele şi florile la final, mişcându-se cu dezinvoltură în costumul său de gală. Şi nimeni nu s-a gândit să afirme că are un aer uşor desuet. Paradoxal, mai stranie apare situaţia inversă: când mă întâlnesc pe stradă cu maestrul Emil Simon, mi se pare nelalocul său în costum de blugi. La fel am perceput şi eu Clujul, atunci când „am descălecat" aici din capitală: un oraş în frac, uşor bătos, cu o morgă neafişată ostentativ, decurgând firesc din felul cum se mişcă oamenii, cum se salută, cum îşi beau cafeaua pe terasele de pe Eroilor, ba chiar din felul cum se duc duminica la biserică, solemni, gravi, sobri, în contrast flagrant cu exuberanţii mei „sudişti". Iar cuvântul care mi-a venit spontan în minte, cu mult înainte de a mă apuca de carte, a fost... *imperial*. Apoi, a fost suficient ca Domnul Profesor Ion Vlad să-mi vorbească despre „ritmurile Clujului unui secol abia trecut", iar Dan C. Mihăilescu despre „tradiţie imperială" ca titlul volumului să apară de la sine...

– Unele dintre interviuri sunt spectaculoase la modul propriu: au ritm, suspans, lasă impresia unor romane picareşti concentrate (a se vedea, spre exemplificare, interviul cu pictorul Nicolae Maniu). Cât vă inspiră/condiţionează interlocutorul? Au fost interlocutori care v-au stimulat ori chinuit, pe care i-aţi „adulat" sau „înjurat"?

– Întrebarea îmi sugerează ideea ghiduşă că, la fel cum unii prozatori au scris şi publicat *Jurnale* ale romanului lor, tot aşa ziariştii ar putea compune jurnalul interviurilor realizate. Iar dacă ar fi sinceri cu ei înşişi şi, mai ales, cu distinşii lor interlocutori ar ieşi nişte texte de toată frumuseţea. Căci în faţa microfonului, fiecare dintre noi are altă reacţie, alt comportament decât în mod normal. Un reporter profesionist trebuie să fie şi puţin psiholog şi să se adapteze acestor feluri de a fi ale partenerilor de dialog care îl stimulează sau, dimpotrivă, îl inhibă. Şi ca să nu teoretizez inutil, pot spune că, paradoxal, cei mai dificili interlocutori sunt nu taciturnii sau morocănoşii, ci exuberanţii, vorbăreţii. În volumul meu, interviul care mi-a scos peri albi este tocmai cel pe care îl elogiezi în întrebare: cel cu Nicolae Maniu. Îmi amintesc că am stat aproape o noapte de poveşti, cu reportofonul între noi, am golit două sticle de vin şi am umplut patru casete, adică circa patru ore de material înregistrat. Distinsul pictor este un povestitor înnăscut, dublat de un actor de talent. Numai că povestea sa superbă (picarescă cum ai definit-o inspirat) era construită din mari paranteze, din acolade temporale generoase, din reveniri şi nuanţări pline de pitoresc. Aşa încât, a doua zi, în momentul când am început să ascult casetele, mi-am dat seama că oralitatea interlocutorului face imposibilă transcrierea propriu-zisă, aşa cum procedam de obicei. Ce a urmat? Un fel de arheologie jurnalistică. Am refăcut textul din fragmente, încercând să nu-l trădez pe pictor, să păstrez savoarea povestirii sale, expresiile povestitorului, dar conferind o unitate logică întregului. Nu am adăugat nimic; am pus doar puncte şi virgule, respectând cronologia evenimentelor. Mă bucur când aud că textul final este „spectaculos". De altfel, însuşi Nicolae Maniu a recunoscut că aceasta este cea mai completă şi corectă biografie a sa.

– Sunteţi scenaristul unor filme documentare, Datini şi obiceiuri de Crăciun la români *şi* Datini şi obiceiuri de Anul Nou, *realizate în 1994 de regizoarea Cristina Nichituş. Cum a fost această „aventură" cinematografică? Cum aţi ajuns la film: din pasiune, graţie unei conjuncturi?*

– Tot datorită meseriei mele de bază: jurnalistica. Imediat după absolvirea Facultăţii de Filologie din Bucureşti, secţia de ziaristică (în acei ani exista aşa ceva; apoi totul s-a politizat şi facultatea a trecut în cadrul Academiei de Ştiinţe Politice „Ştefan Gheorghiu"), am fost repartizat în presă şi am optat pentru sectorul cultural. Am început să bat ţara de la un cap la altul şi am avut o mare revelaţie: orăşean fiind prin origini, am descoperit frumuseţea folclorului românesc, am cunoscut oameni minunaţi - olari şi cioplitori în lemn, pictori şi sculptori naivi, cojocari şi ţesătorese - de la care am primit lecţii de modestie şi cumpătare, de discreţie, bună-cuviinţă şi decenţă. Am rămas legat sufleteşte de această zonă superbă a spiritualităţii noastre, am scris sute de pagini despre ea, mi-am făcut prietenii care au rezistat timpului. Aşa m-a cunoscut şi Cristina Nichituş şi mi-a propus să facem aceste două filme etnografice. Am ales drept cadru de filmare zona poate cea mai bogată

Black Pantone 253 U

din România în datini legate de Crăciun şi Anul Nou: Neamțul şi Bucovina. Mai ales că aici aveam şi prieteni buni, care m-au sfătuit şi ne-au ajutat la filmări. Între ei i-aş aminti pe Înalt Prea Sfințitul Pimen, arhiepiscopul Sucevei şi Rădăuților, pe stareții mănăstirilor Neamț şi Putna, şi nu în ultimul rând, pe unicul, inegalabilul Marcel Mureşeanu, pe atunci „păstorul" culturii sucevene. Cât despre filme, ele poartă marca inconfundabilă a Cristinei Nichituş, iar eu mă pot mândri cu autenticitatea lor documentară.

- În încheiere nu vă mai „pisez" cu încă o întrebare, vă invit să evocați un moment de grație din viața dumneavoastră de jurnalist.

- Nu am de ce să mă plâng. Meseria de jurnalist mi-a adus numeroase satisfacții, atât de ordin profesional, cât şi personal. Aşa că trebuie să recunosc că am ezitat îndelung până m-am oprit asupra unei întâmplări pe care, acum, o evoc nu fără o anumită doză de orgoliu. În vara anului 1999 mă aflam la Moncton, Nouveau-Brunswick, pe malul Atlanticului, în Canada. Eram atunci redactorul-şef al cotidianului *Bucarest Matin*, singura publicație de acest gen din sud-estul Europei şi făceam parte din grupul de ziarişti care îl însoțeau pe preşedintele Emil Constantinescu la cel de al VIII-lea Sommet al francofoniei. Într-una din zile, când ieşeam de la reuniunea de dimineață, preşedintele m-a luat de umăr şi mi-a spus: după-amiază, la 4, vrei să vii cu mine la o întâlnire mai specială? Bine înțeles, i-am răspuns. Dar fără reportofon... a continuat zâmbind enigmatic. La ora convenită eram în holul hotelului unde erau cazate oficialitățile. Tot acolo se afla şi Sorin Croitorescu, de la Radio România care primise aceeaşi invitație discretă. Preşedintele Constantinescu a coborât împreună cu unul din consilierii săi, iar grupului i s-au alăturat prozatorul Gabriel Gafița, ambasadorul României în Canada şi poeta Elena Ştefoi care lucra şi ea la Ambasadă. Şi în acel moment - surpriza: Emil Constantinescu s-a îndreptat jovial spre un alt grup oficial, în mijlocul căruia, cu un cap mai înalt ca toți, zâmbea Jacques Chirac. Îmbrățişări, mon ami în sus... mon ami în jos... şi ne-am îndreptat cu toții spre un separeu al luxosului restaurant, rezervat pentru această întâlnire bilaterală. S-a băut cafea, sucuri asortate cu fursecuri, s-au servit fructe. Timp de aproape o oră am asistat la un dialog neprotocolar despre francofonie, dar nu numai... am conversat cu colegii francezi, într-un cuvânt m-am simțit un om important. La final, preşedintele Chirac ne-a strâns mâna tuturor, având câte o mică glumă pentru fiecare.

Şi mă gândeam atunci că pentru asemenea mărunte satisfacții merită să-ți faci meseria cu convingere, cinstit. Nu-i aşa?

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap
■

dezbateri & idei

Soluționarea prin sancțiuni?

Sergiu Gherghina

În ultimul deceniu, Uniunea Europeană (UE) a ilustrat modalitatea în care eşecurile pot fi utilizate pentru a depăşi momentele dificile. Acest lucru a fost posibil prin două mecanisme interconectate: procesul de învățare din propriile greşeli şi luarea măsurilor pentru ca precedentele situații problematice să nu mai apară (cu alte cuvinte, înlăturarea cauzelor care a produs efectul inițial). O astfel de strategie a permis depăşirea blocajului instituțional prilejuit de respingerea Tratatului Constituțional în Franța şi Olanda în 2005 şi adoptarea Tratatului de la Lisabona. Urmând această logică a diminuării factorilor ce produc rezultate nedorite, UE a decis, în urma situației problematice a Greciei din ultimul an, să sancționeze statele care încalcă regulile zonei euro. Încălcarea în mod repetat a acestora de către Grecia a condus la falimentul acesteia şi la incapacitatea de reacție rapidă din partea UE. Regulile zonei euro sunt incluse în două documente: Pactul de Stabilitate şi Creştere (adoptat la Dublin în 1996) şi criteriile de convergență de la Maastricht care se aplică statelor ce doresc aderarea la Uniunea Economică şi Monetară.

Pactul de Stabilitate şi Creştere este un acord politic, inițial recomandat de ministrul de finanțe german Theo Waigel, între statele membre ale UE cu scopul de coordonare a politicilor fiscale naționale în cadrul Uniunii Economice şi Monetare. Astfel, se dorea crearea unui climat de stabilitate şi prudență bugetară care a fost compromis parțial odată cu situația apărută în Grecia şi alte state din zona Euro (de exemplu, Portugalia sau Spania). Pactul este fundamentat pe criteriile de convergență de la Maastricht care au fost stabilite pentru ca toate statele care aderă la Uniunea Economică şi Monetară să respecte normele de stabilitate şi după aderare. Criteriile pe care statele membre trebuie să le aibă în vedere sunt următoarele: rata inflației să fie cu maximum 1,5% mai mare decât media celor mai performante (cu cea mai mică inflație) trei state membre ale UE, deficitul bugetar să nu depăşească 3% din Produsul Intern Brut (PIB), datoria publică să nu fie mai mare decât 60% din PIB, statele candidate să se fi alăturat mecanismului de schimb din cadrul sistemului monetar european pentru doi ani consecutivi şi să nu fi suferit deprecieri ale monedei în acea perioadă, iar rata dobânzii nominale pe termen lung să fie cu maximum 2% mai mare decât media celor mai performante (cu cea mai mică inflație) trei state membre ale UE. Primordiale sunt criteriile legate de inflație, deficit bugetar şi datorie publică, iar în cazul nerespectării limitelor specificate, Comisia Europeană poate recomanda Consiliului să ia o serie de măsuri împotriva statului ce încalcă termenii Pactului.

Drept urmare a problemelor economice apărute în zona euro în acest an şi a dorinței de evitare pe viitor a situațiilor similare, Comisia Europeană a decis la finele lunii septembrie să aplice sancțiuni statelor care încalcă aceste reguli. Sancțiunile care vor intra în vigoare de la jumătatea anului 2011 urmăresc pedepsirea cu 0,2% din PIB a statelor care depăşesc deficitul bugetar de 3%. În acelaşi timp, statele care nu vor reuşi să îşi reducă datoriile publice sub pragul de 60% pentru o perioadă de trei ani vor fi sancționate cu o sumă care echivalează cu 1% din PIB. Aceste sume vor fi inițial depozitate într-un cont special, iar dacă statele vor lua măsurile necesare eliminării problemelor, banii le vor fi returnați. În cazul în care statele nu remediază situația, banii pentru aceste sancțiuni sunt pierduți, dar încă nu s-a luat o decizie referitoare la destinația acestora. Deşi aceste direcții generale au fost stabilite, implementarea lor este încă neclară deoarece statele membre sunt scindate în privința modalității de aplicare a sancțiunilor. Dacă economiile performante din UE - Germania, Marea Britanie şi Olanda - doresc aplicarea sancțiunilor de îndată ce statele eşuează în respectarea criteriilor, alte state precum Franța sau Italia - ele însele cu probleme mari legate de datoria publică - insistă pentru existența unor negocieri înainte de aplicarea sancțiunilor.

Această reacție a UE oferă un semnal pozitiv pentru modalitatea în care lucrurile evoluează la nivel unional după intrarea în vigoare a Tratatului de Reformă. În acest context, omogenizarea acțiunilor şi promptitudinea reacțiilor pare a fi o trăsătură definitorie a situației post-Lisabona. Prioritară este evitarea unei noi crize în zona euro, iar aplicarea unor reguli existente este metoda legitimă de a face acest lucru. Totuşi, nu trebuie supraestimat efectul acestora. Existența unor sancțiuni este un pas necesar, dar nu şi suficient către remedierea situației în statele membre care nu respectă criteriile mai sus menționate. Penalizarea guvernelor naționale care întârzie aplicarea măsurilor de redresare poate fi însoțită de măsuri constructive precum acordarea unor ajutoare pe termen scurt (de exemplu, situația Greciei de anul acesta). Acestea din urmă pot fi specificate în cazul negocierilor susținute de Franța şi Italia, în perioada premergătoare sancțiunilor.

În acelaşi timp, aplicarea sancțiunilor permite monitorizarea atentă a candidaților pentru aderarea la Uniunea Economică şi Monetară, favorizând accesul unor membri stabili. În acest sens, se reduce incidența problemelor din zona euro prin încurajarea creşterii economice durabile. Țările afectate de criza financiară (printre care se află şi România) vor întâmpina dificultăți în a convinge oficialii europeni despre capacitatea de depăşire a problemelor. Multe dintre statele membre ale UE care au aderat în 2004 şi 2007 au planificat pentru următorii cinci ani participarea la această Uniune (Cipru, Malta, Slovacia şi Slovenia sunt deja participante). Întregul proces va depinde însă de modalitatea în care vor administra provocările de la nivel național în perioada imediat următoare. Dacă politicile de redresare şi implementarea lor sunt coerente şi suplimentate de stabilitate politică, argumentele pentru intrarea în zona euro sunt deja mai puternice şi beneficiul reciproc este mult mai palpabil.

■

Consiliul European

Mirajul unei noi instituții a Uniunii Europene

Oana Albescu

„Europa se confruntă cu numeroase provocări într-o lume aflată într-un proces accelerat de creştere, iar toate aceste provocări necesită o reacție globală concertată. Tratatul de la Lisabona oferă noi oportunități care îi permit Uniunii Europene să răspundă într-un mod mai eficient acestor provocări. Uniunea şi statele membre trebuie să acționeze într-un mod mai strategic, pe baza unor interese şi obiective clar identificate, astfel încât Europa să îşi poată impune adevărata greutate pe scena internațională. Conform noului tratat, Consiliul European joacă un rol-cheie în acest sens, furnizând orientări şi definind obiectivele şi interesele strategice ale Uniunii". Iată ce declara Herman Van Rompuy, preşedintele Consiliului European, în data de 14 septembrie 2010.

Să devină oare făgăduința certitudine? Cum va modifica Tratatul de la Lisabona arhitectura instituțională a Uniunii Europene şi care este aportul tratatului în ceea ce priveşte orientările şi prioritățile politice ale Consiliului European? La aceste întrebări ne propunem să răspundem în cele ce urmează.

Să privim retrospectiv pentru a avea o imagine clară asupra evoluției istorice a Consiliului European. Claude Blumann ne oferă un argument pentru a justifica de ce anume Consiliul European nu a fost opera Tratatelor care au instituit Comunitățile: „voința de a nu slăbi Comisia, precum şi o anumită neîncredere în privința statelor". Discutând despre constituirea Consiliului European, amintim că primele întruniri „informale" au emers datorită propunerii Franței, fiind instituționalizate formal la îndemnul lui V. Giscard d'Esteing. Reuniunile au fost consacrate juridic în 1987, prin Actul Unic European, conform căruia „Consiliul European reuneşte şefii de stat sau de guvern ai statelor membre şi pe Preşedintele Comisiei Comunităților Europene. Aceştia sunt asistați de către miniştri afacerilor externe şi de către un membru al Comisiei. Consiliul European se întâlneşte de cel puțin două ori pe an".

Tratatul de la Maastricht este novator prin faptul că reglementează funcțiile Consiliului European, articolul D postulând în acest sens: „Consiliul European impulsionează dezvoltarea Uniunii şi defineşte orientările politice generale ale acesteia". Reuniunile bianuale statuate de Actul Unic European sunt menținute, Tratatul de la Maastricht afirmând adițional că acestea decurg „sub preşedinția şefului de stat sau de guvern al statului membru care deține preşedinția Consiliului".

Precum bine cunoaştem, Tratatul de la Maastricht a statuat constituirea organizării pe piloni a Uniunii Europene, primul pilon fiind reprezentat de dimensiunea comunitară, al doilea pilon de Politica Externă şi de Securitate Comună, iar Justiția şi Afacerile Interne reprezentând al treilea pilon. Structură instituțională în piloni a Uniunii Europene a generat competențe diferite ale instituțiilor şi organelor. Atenuarea graduală a acestei structuri eterogene, continuată de Tratatul de la Lisabona, solidifică cadrul instituțional unic. Caracterul novator al Tratatului de la Lisabona se traduce şi prin faptul că, odată cu intrarea sa în vigoare, Consiliul European, alcătuit din şefii de stat sau de guverne ai statelor membre, precum şi din preşedintele său şi din preşedintele Comisiei, devine o instituție a Uniunii Europene.

Să ne îndreptăm atenția asupra articolului 1 din Tratat, care postulează că „Uniunea dispune de un cadru instituțional care vizează promovarea valorilor sale, urmărirea obiectivelor sale, susținerea intereselor cetățenilor săi şi ale statelor membre, precum şi asigurarea coerenței, a eficacității şi a continuității politicilor şi a acțiunilor sale". În Tratatul de la Lisabona regăsim şi taxonomia instituțiilor Uniunii Europene, şi anume Parlamentul European, Consiliul European, Consiliul Uniunii Europene, Comisia Europeană, Curtea de Justiție a Uniunii Europene, Banca Centrală Europeană şi Curtea de Conturi.

Este important de precizat faptul că Tratatul de la Lisabona exclude fără echivoc putința Consiliului European de a exercita funcții legislative. Tratatul instituie funcția de preşedinte al Consiliului European, exercitată în prezent de Herman Van Rompuy, fost prim-ministru al Belgiei, funcție eligibilă de către Consiliul European, cu majoritate calificată, pentru un mandat de 2 ani şi jumătate, cu posibilitatea reînnoirii o singură dată. Consiliul European se întruneşte de două ori pe semestru, la convocarea preşedintelui. În situații excepționale, preşedintele întruneşte o reuniune extraordinară a Consiliului.

Aducând în discuție modalitatea de adoptare a deciziilor, amintim că acestea se votează de obicei prin consens. Întâlnim o sumă de situații privind acest aspect. Consiliul European adoptă cu unanimitate, la inițiativa Parlamentului şi după aprobarea acestuia, decizia prin care stabileşte numărul efectiv al eurodeputaților. Decizia de stabilire a altor formațiuni de lucru ale Consiliului Uniunii Europene şi condițiile de rotație a preşedinției formațiunilor Consiliului Uniunii se hotărăsc prin majoritate calificată. Recursul la o procedură de revizuire a tratatelor se decide cu majoritate simplă. Consiliul European se sesizează în cazul în care, după 2 ani de la semnarea unui tratat european, 4/5 din statele membre nu îl ratifică.

De remarcat este faptul că Înaltul Reprezentant al Uniunii pentru afaceri externe şi politica de securitate asistă la lucrările Consiliului European. Putem decripta modalitatea de extindere a rolului Înaltului Reprezentant al Uniunii pentru politica externă şi de securitate comună cu ajutorul articolului 18 din Tratatul de la Lisabona, conform căruia acesta „conduce Politica Externă şi de Securitate Comună a Uniunii. Înaltul Reprezentant prezidează Consiliul Afacerii Externe. Înaltul Reprezentant este unul dintre vicepreşedinții Comisiei. Acesta asigură coerența acțiunii externe a Uniunii".

Să aducem în discuție în cele ce urmează modul în care preşedintele Herman Van Rompuy prezidează reuniunile Consiliului European. Şi cum anume dacă nu prin referire la una dintre cele mai recente declarații ale sale, din 14 septembrie 2010, declarație infuzată, după opinia mea, de apel la solidaritate şi de sinergia Consiliului European şi a partenerilor transatlantici? Pentru a argumenta, reiterăm aserțiunea preşedintelui, conform căreia o viitoare reuniune la nivel înalt cu preşedintele Obama îmbracă veşmântul unui deziderat *sine qua non* pentru „a da un nou impuls parteneriatului nostru strategic bazat pe istoria şi valorile noastre comune. În acest sens, sunt necesare eforturi de ambele părți, precum şi o dorință de a valorifica atuurile şi particularitățile noastre respective". Afirmația aceasta este într-adevăr grăitoare, dar tabloul unitar este mult mai complex. Herman Van Rompuy inserează în discursul său conceptul de „guvernanță globală". Literatura de specialitate ne învață că trebuie să privim „guvernanța globală" bidimensional, atât ca obiectiv, cât şi ca noțiune teoretică. Guvernanța globală se referă *stricto sensu* la instituirea unor mecanisme şi structuri de guvernământ la nivel atât local, cât şi global, care să subsumeze în cadrul unui proces decizional complex organizații civice, ONG-uri, piețe globale şi de capital, companii multinaționale şi transnaționale, mass-media.

Preşedintele Consiliului European expune o panoplie a intereselor comune nodale care să genereze un schimb de opinii ale şefilor de stat sau de guvern, cu țelul de a contribui la guvernanța globală. Printre interesele nodale evocăm „promovarea unei politici economice şi a unor politici ale cursului de schimb care să ducă la reducerea dezechilibrelor globale, modalități de îmbunătățire a accesului pe piața Uniunii Europene şi condițiile pentru investițiile europene, eficientizarea dialogului privind valorile, cooperarea pentru dezvoltare în regiuni precum Africa".

Am observat aşadar care este aportul Tratatului de la Lisabona în ceea ce priveşte Consiliului European – dobândirea calității de instituție a Uniunii Europene şi instituirea funcției de preşedinte al Consiliului European, adiacente unei rigori a desfăşurării activităților şi unei sistematizări consolidate a regulilor sale de funcționare. Consiliul European promite astfel, în opinia mea, un destin prodigios. Dacă va fi aşa sau nu, rămâne să dăm răgaz Istoriei, pentru un răspuns.

■

Liviu Vlad Campanila lui Giotto (cretă colorată)

Black Pantone 253 U

Politici culturale în România postrevoluționară

Iulia Ruxandra Oana

De mai bine de douăzeci de ani deja, România se recunoaşte pe sine ca o țară bolnavă şi încearcă, mai degrabă forțat, să îşi inducă convalescența. Stigmatul comunismului este prezent şi astăzi la nivel politic, economic şi social, fiind adesea indicat ca principal responsabil pentru situația precară pe care țara încă o are. Vindecarea unei boli atât de grele precum aceasta solicită o radiografiere minuțioasă a pacientului, însă mai ales un exercițiu de anamneză colectivă, prin care să se identifice în parte elementele care au dus la apariția şi evoluția maladiei. Cel mai pregnant astfel de exercițiu este fără îndoială raportul comandat în 2006 Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, conduse şi coordonate de istoricul şi politologul Vladimir Tismăneanu, raport ce are ca finalitate binecunoscuta condamnare explicită şi categorică, de către Preşedintele Băsescu, a sistemului comunist din România ca fiind ilegitim şi criminal.

Forma pe care această anamneză o capătă în urma gestului fără precedent al lui Traian Băsescu este una mai degrabă ontologică, iar Revoluția din 1989 devine, pe model neoplatonician, parte a mitului emanației. Ştim cum pentru Plotin şi Porfir amintirea este un proces care se desfăşoară în doi timpi: pe de-o parte, ea dă seama de esența celestă şi imaterială a sufletului, iar pe de altă parte garantează incontestabil existența divinității. La fel în cazul anamnezei colective pe care poporul român o face de două decenii încoace, menite să aducă lumină asupra trecutului întunecat, ne reclamăm ca participanți la căderea comunismului, în acelaşi timp instituind Revoluția ca punct de cotitură în istoria țării. Condamnarea publică a unui întreg sistem politic şi a unei întregi perioade din istoria țării nu face altceva decât să creeze imaginea unei separații categorice între un „noi, cei de acum" şi „ei, cei de-atunci", să pună pe „noi, cei de acum" în postura de salvatori de la patologia comunistă şi, mai mult decât atât, să reconfirme şi să întărească ideea existenței unei revoluții populare în România, idee contestată şi pusă sub semnul întrebării.

Credem, însă, că o astefel de anamneză se cere într-un mod imperativ a fi una de factură platoniciană, epistemologică, astfel încât acest exercițiu contemplativ să fie unul ce duce la cunoaşterea lumii. Ne vom limita aici însă la studiul lumii artistice şi culturale, la modul în care o privire spre trecut ne poate face să înțelegem ceea ce se întâmplă în prezent. Putem retrospectiv să avem o imagine de ansamblu asupra sensului politicilor şi strategiilor PCR în ceea ce priveşte cultura, putem înțelege care sunt premisele şi implicațiile lor şi mai mult decât atât, putem recunoaşte efectele pe care aceste politici le aveau în vedere pentru a le elimina sau, după caz, pentru a le cultiva. Ceea ce avem aşadar în vedere în textul de față este o analiză comparativă a politicilor culturale din Republica Populară Română, după cum acestea sunt prezentate în Raportul Tismăneanu, şi a situației actuale a culturii şi artelor, în România anului 2010. Pentru aceasta vom apela la planurile strategice în vigoare ale Ministerului Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național (Plan Strategic 2009-2013, Patrimoniul Cultural Național - Strategie).

România comunistă - cultivată şi cultivatoare

Odată cu momentul în care trupele americane pătrund pentru prima dată în Germania, la 12 septembrie 1944, România semnează Convenția de Armistițiu cu guvernele Națiunilor Unite, întorcând armele către Frontul de Vest. Acest armistițiu prevede în primul rând asumarea unor obligații de natură militară (participarea cu 38 de divizii la efortul de luptă antihitlerist), însă Comisia Aliată îşi cere dreptul de a da dispoziții unor domenii auxiliare, precum presa şi cultura. Se avea aşadar în vedere alinierea acestor domenii la "standardele de calitate" ale URSS: epurarea de "resturile şi dejecțiile" culturii burghezo-moşiereşti pentru a face loc edificării unei noi culturi socialiste. Astfel, în 1945 intră în vigoare Legea 102, publicată în Monitorul oficial la 12 februarie, care prevedea intrarea sub controlul direct al Statului a tuturor instituțiilor de difuzare a informației, pentru ca mai apoi din mai 1945 până în mai 1948 să se întocmească o listă de peste 10000 de titluri de cărți şi publicații care aveau să fie interzise. Cu alte cuvinte, tot ceea ce nu servea în mod direct cauzei comuniste era eliminat.[1] Anul 1948 este socotit anul întreruperii oricăror legături cu civilizația şi cultura occidentală şi al reorientării întregii vieți culturale către Uniunea Sovietică. Tendința conducătorilor comunişti români părea să fie aceea de a face din România spațiul afirmării culturii proletare visate de prima generație bolşevică din anii 1920.

Un alt scop al revoluției culturale comuniste a fost crearea unei noi intelectualități, ca parte a procesului de formare a omului nou - "un om cult, un om care ştie să aplice ştiința şi tehnica în producție, care aplică activ politica Partidului în viața culturală". În viziunea comunistă, şcoala avea un rol esențial în "cultivarea de zi cu zi a unei atitudini comuniste față de muncă, față de proprietatea socială, socialistă".[2] Ca şi muncitorilor, intelectualilor li se cerea participarea la întrecerea socialistă pentru mărirea productivității muncii: ei trebuiau aduşi la starea de proletari - "proletari intelectuali" - iar rezultatele muncii lor trebuiau să contribuie la prosperitatea şi bunăstarea Republicii. Altfel ei erau cenzurați şi persecutați.

Modelul de organizare şi politica pe care Partidul o practica la acest nivel era, în mod evident, de proveniență bolşevică. Începând cu mijlocul anilor '30 şi până la cel de-al 20-lea Congres al Partidului Comunist din Uniunea Sovietică în 1956, una dintre cele mai mari anomalii ale marxismului sovietic pun stăpânire pe scena culturală a Uniunii şi a întregului bloc comunist: *jdanovismul*. Cu toate că Andrei Aleksandrovici Jdanov este numit de către Stalin preşedinte al Sovietului Uniunii abia în 1946, activitatea sa îşi face simțită prezența încă din era pre-stalinistă: aceea de a forma un cod ideologic care să definească, să fixeze producția culturală a Uniunii Sovietice. Misiunea sa era aceea de a concepe o nouă filsofie a producției artistice care să cuprindă întreaga lume. Metoda sa era una simplă: reducerea întregului domeniu al culturii la o diagramă ştiințifică a realității, în care orice simbol corespunde direct şi neunivoc unei valori morale simple. Această viziune asupra culturii capătă denumirea de *doctrină jdanovistă*: "Pentru a înțelege esența acestei mişcări revoluționare trebuiesc trasate câteva linii: mai întâi, insistența asupra creării miturilor exemplare în artă; în al doilea rând respingerea stilurilor complexe şi avansate în artă, iar în al treilea rând cenzura artelor şi supunerea lor patronajelor represive." [3] (traducerea noastră)

Aceste trei elemente ale noii viziuni asupra artei şi culturii pot fi cu uşurință recunoscute în strategiile pe care Partidul Comunist Român le punea în practică. Prin intermediul lui Leonte Răutu, şeful "Secției de Propagandă şi Cultură" al Comitetului Central, aghiotant al lui Jdanov, evenimente precum 23 august devin sărbători în cel mai religios sens al cuvântului: ele nu erau o celebrare a ceva trecut, ci, prin amploarea, fastul şi solemnitatea lor, poporul îşi retrăia an de an propria geneză. De asemenea, nu putem trece cu privirea sârgul cu care imaginea conducătorilor (din țară sau de aiurea) era reprodusă: pictor, poet, jurnalist - singura şansă de afirmare sau supraviețuire era proslăvirea conducătorului iubit. Apoi este necesar să remarcăm faptul că acesta a fost timpul reînvierii marilor conducători: Decebal, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, toți aceştia oameni simpli din popor, muncitori şi cumpătați veneau pe marile ecrane pentru a apăra din nou țara de ... burghezia decadentă. Producția culturală aşadar era principalul mod de a reafirma iar şi iar măreția proiectului comunist, sub forma gratuității artei şi a divertismentului viermuind o întreagă şi complexă maşinărie propagandistică. În ceea ce priveşte stilul, este cunoscut faptul că singurul stil artistic agreeat de către Partid a fost realismul socialist: artistul trebuie să realizeze o "reprezentare istorică adevărată a realității concrete în dezvoltarea ei revoluționară... în conformitate cu sarcina transformărilor ideologice în mintea oamenilor şi educării oamenilor muncii în spiritul socialismului." Astfel, operele artistice trebuie să fie destinate maselor populare, pentru a le educa în spiritul comunist. Caracteristic pentru realismul socialist este aşa numitul "erou pozitiv", care prin comportamentul său trebuie să fie modelul "omului de tip nou", cetățeanului societății comuniste. După cum explică Maynard Solomon, "privitor la acest proces este caracteristică cererea utilizării elementelor naționale şi populare în arte, ca modalitate de a deschide căi de comunicare către publicul larg, prin folosirea mijloacelor de expresie native poporului şi a imaginarului colectiv."[4]

Nu în ultimul rând, măsura care permitea Partidului permanenta asigurare a "calității" producțiilor artistice şi culturale era *cenzura şi controlul*. Dacă mijloacele de producție şi de distribuție muzicală şi cinematografică erau deținute în întregime de stat, operele arhitectonice erau realizate doar de arhitecți "autorizați" iar creațiile plastice erau promovate în muzee şi galerii doar în măsura în care serveau scopurilor mărețe ale Partidului (artistul având altfel de suferit), ceea ce necestita o atenție sporită erau tipăriturile. Datorită uşurinței cu care acestea puteu fi reproduse, a posibilității de a avea o largă răspândire într-un timp relativ scurt şi mai ales a uşurinței cu care acestea puteau fi ascunse, Partidul Comunist acordă acestui tip de mijloc de informare o atenție infinit mai mare. Aminteam de lista celor peste 10000 de titluri de cărți interzise: această interdicție duce la scoaterea acestor cărți de pe piață, excluderea lor din biblioteci, pentru ca mai apoi să se pornească vânătoarea prin locuințe. Pe principiul bulgărelui de zăpadă, interdicția existenței volumelor ca atare vine cu consecințe la fel de grave: pe de-o parte, volumele care rămân accesibile publicului trec printr-un riguros proces de "curățare" de eventualele rămăşițe ale "decadenței burgheze", fiind în schimb "completate" cu

20 Black Pantone 253 U

mesaje ideologice.

Pe de altă parte, însă, în cel mai orwellian mod cu putință, prohibiția și cenzura cărților în speță, însă a tuturor obiectelor de cultură în genere, a vizat dispariția acestora din școli. Nașterea "omului nou" depindea de capacitatea Partidului de a inocula conștiința socialistă micilor Șoimi și Pionieri încă din momentul în care aceștia păşeau în lume. Scopul acestei prohibiții nu era doar acela de a înlătura urmele gândirii burgheze pentru ca astfel să se distanțeze de aceasta. Ceea ce era vizat prin această mișcare era faptul de a oferi un mijloc de exprimare a concepției despre lume și a gândirii proprii care să nu poată ieși din armonie cu standardele impuse de Partid; dacă toți stimulii, toate informațiile pe care un copil le primește sunt în deplină concordanță cu ideologia oficială, acesta este lipsit de instrumentele de a gândi în afara acesteia.

Douăzeci de ani mai târziu

Ne vom opri acum asupra politicilor culturale curente din România, propuse de Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, la douăzeci de ani după căderea comunismului și vom trece în revistă principalele direcții de dezvoltare susținute. Pentru aceasta, vom apela la documentele-cadru publicate cel mai recent de către Minister, prin care acesta își face publică misiunea, viziunea, principiile și prioritățile. Aceste documente se doresc a constitui sisteme de referință pentru acțiunile din domeniul cultural pe termen mediu și lung. Așadar:
"Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național își propune să contribuie la creșterea nivelului de dezvoltare umană a societății românești, garantând respectarea drepturilor de acces la cultură și participare la viața culturală, libertate religioasă și diversitate culturală, precum și asigurând protejarea patrimoniului cultural național."[5]

Pașii prin care acest lucru urmând să se realizeze fiind:

"Intensificarea promovării acțiunilor culturale cu impact pozitiv asupra societății și promovarea imaginii instituției; Creșterea transparenței privind problemele din domeniul patrimoniului cultural; Cuantificarea cu ajutorul indicatorilor a impactului asupra societății a activităților gestionate de minister, precum și măsurarea satisfacției cetățenilor, beneficiarilor, cu privire la gradul de accesibilitate și calitatea serviciilor furnizate; Monitorizarea imaginii instituției în mass media și identificarea măsurilor de îmbunătățire a imaginii instituției"[6]

Iar prioritățile pe care Ministerul și le stabilește sunt: "Protejarea și promovarea patrimoniului național; Descentralizarea decizională și administrativă; Susținerea industriilor culturale și creative ale sectorului cultural independent; Îmbunătățirea infrastructurii și a managementului instituțiilor de cultură și a așezămintelor culturale; Valorificarea potențialului culturii și a patrimoniului cultural ca factori de incluziune socială."[7]

Viziunea pe care statul român, prin intermediul guvernului, o are asupra culturii și asupra rolului acesteia în peisajul sociodemografic, economic și politic al țării începe deja să se contureze. Cultura este mai întâi motorul "dezvoltării umane a societății", pentru ca o societatea să se dezvolte uman fiind, fără îndoială nevoie de un spectru larg de *producție simbolică*, fie că vorbim de valori, atitudini și practici cotidiene, fie că ne referim la producția artistică și culturală de excelență. Implicarea statului în acest tip de producție este însă chestionabilă: care sunt acele seturi de valori care trebuiesc promovate și cultivate? Cine decide acest lucru? În ce măsură este posibilă imparțialitatea în luarea unei astfel de decizii? Fără a pune în discuție momentan aceste variabile, vom considera că această linie de dezvoltare trasată de către Minister este una în esență bună și dezirabilă.

O altă direcție este aceea a asigurării dreptului la "acces și participare" la viața culturală. Presupoziția care stă la baza acestei afirmații este, din nou, una discutabilă: în cazul valoarii producției artistice, desigur, este dată și de excepționalitatea modului de apariție. Un produs artistic, chiar dacă mediul de expresie suportă reproducția mecanică, depinde în mare măsură de gradul de accesibilitate. În ceea ce privește cultura, însă, a vorbi despre "dreptul" la participare, acest lucru implică în subsidiar posibilitatea de a te sustrage culturii prin neexercitarea acestui drept. Imaginea pe care o proiectezi asupra a ceea ce numești cultură în acest fel este aceea a unei entități exterioare la care fiecare individ poate alege dacă vrea sau nu să participe, fără ca participarea să însemne în același timp asumare. Cu toate că în zilele noastre vorbim din ce în ce mai des de cultură și anti-cultură, existența unui gest ce poate fi considerat acultural, adică în afara culturii, este mai degrabă improbabilă.[8]

O altă direcție prioritară în politicile culturale române o reprezină, după câte se pare, promovarea imaginii instituției ministeriale. Prin această strategie, rolul pe care Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național îl joacă suferă o modificare aproape genetică: "el nu acționează ca mediator, ci ca producător direct de cultură, transformând <<promovarea artei și culturii române la nivel internațional>> într-o abordare a statusului sau o auto-reprezentare, cu alte cuvinte, într-o activitate de consolidare a statutului administratorilor culturali și nu o reprezentare a culturii sau a artiștilor înșiși."[9] (traducerea noastră).

Ultima dintre direcțiile pe care dorim să le expunem aici, însă cea cu gradul de prioritate cel mai ridicat, este valorificarea, protejarea și promovarea patrimoniului cultural național. Această prioritate aduce în discuție câteva aspecte acute în ceea ce privește imaginea Statului asupra culturii: în primul rând supoziția existenței unei opoziții tari între cultura națională și cea internațională, fără însă a delimita ceea ce se înțelege prin "național". Apoi, atenția sporită asupra aspectului patrimonial al culturii induce conștiința culturii de tip moștenire: cultura aparține unui trecut de aur, participarea noastră rezumându-se la acceptarea prezenței urmelor acestui trecut printre noi și păstrarea lor într-o stare (fizică) acceptabilă. Fie că este vorba de o operă de artă, un așezământ sau un obicei, aceste artefacte aparținând trecutului nu fac altceva decât să marcheze hiatul între prezent și timpul lor originar și să dea seama de grandoarea acelui timp. Pe de altă parte, cultivarea discontinuității dintre trecut și prezent nu face altceva decât să conducă la *alienarea poporului* (ceea ce ar trebui să funcționeze ca element de identitate națională este pus în seama unor forțe străine) și la *denaturarea trecutului* prin decontextualizare: elemente singulare din istoria țării sunt extrase din fluxul timpului și sunt investite cu caracteristici excepționale, devenind astfel mitologice. Exemplul probabil cel mai relevant aici este cel al genezei poporului român: la sfârșitul secolului XIX ne trăgeam din imixtiunea romanilor în rândul localnicilor daci, fiind "o insulă de latinitate într-o mare slavă". Această variantă a mitului apare în mijlocul unui proces de "occidentalizare" al Țărilor Române, care, odată cu venirea la putere a comuniștilor încetează. Atunci am început să descoperim preeminența slavă a originii poporului.

O analiză pertinentă a ceea ce politicile culturale recente din România prevăd este făcută de profesorul Dan-Eugen Rațiu în *Cultural Policy in Romania: Justifications, Values and Constraints. A Philosophical Approach*. Vom trece aici în revistă doar principalele concluzii la care el ajunge pentru ca, pornind de la acestea să putem înscrie situația actuală într-un cadru mai larg. Astfel, el notează existența unei viziuni *identitare* asupra rolului culturii, ca purtător și generator de identitate națională, implicarea statului fiind justificată și formulată în termeni de „interes național"; în al doilea rând, este subliniată predominanța interesului față de patrimoniu în detrimentul creației culturale contemporane; apoi este discutată nediferențierea practicată de către Minister între artistul popular și cel profesionist și gradul ridicat de promovare al primilor. Nu în ultimul rând, profesorul Rațiu amintește de atenția sporită de care cultura scrisă, literatura, se bucură în deserviciul creației vizuale.[10]

Tot din politicile culturale ale unui stat face însă parte și *politica de evitare*, de eliminare, adică acel sector al domeniului cultural care nu se bucură de o atenție la fel de mare sau, după cum se întâmplă în cazul nostru, nu este menționat deloc. Alegerea de a NU aborda un subiect și de a-i prescrie o strategie de dezvoltare și o sursă de finanțare este la fel de importantă ca și alegerea de a o face.

Depășind ideea romantică asupra culturii și artei ca produs al creației de geniu, înțelegem că acestea sunt sisteme dinamice care angrenează categorii diverse de actori și elemente: indivizi, instituții, produse, procese etc., însă direcția generală a acestora este imprimată de instituții cu putere decizională și financiară mare. Politicile culturale, ca și componente ale politicilor publice se subordonează viziunii pe care o are statul asupra guvernării. Fie că este vorba de o orientarea de dreapta, liberală, elitistă sau una de stânga, democratică sau chiar populistă, modelul de guvernare al statului se reproduce în politicile culturale pe care acesta le adoptă. Modelul economic al pieței bunurilor culturale și artistice, deși considerate bunuri non-economice, este similar cu cel al econimiei reale:

Indiferent de decizia asupra gradului de implicare al statului în piața bunurilor de consum, indiferent de tipul de politică pe care acesta îl poartă, existența unei economii sănătoase depinde de capacitatea statului de a stimula ambele com-

Ofertă - indivizi și grupuri care:			Acces	Cerere - indivizi și grupuri care:		
Concep politici și finanțează	Crează Joacă, prezintă Expun, conservă Înregistrează, difuzează Educă artiștii	Opera de artă	Experiență estetică	Consumatori de produse artistice	Educă Sfătuiesc, îndrumă Discută Scriu recenzii și cronici	Concep politici și finanțează

Fig. 1. Conceptele de ofertă, acces și cerere în arte[11]

Black Pantone 253 U

ponente ale pieței. În cazul pieței bunurilor artistice şi culturale se întâmplă o uşoară mutație, comparativ la piața bunurilor de consum: valoarea lor creşte proporțional cu numărul de indivizi care au acces la ele. Accesul la aceste produse, depinde pe de-o parte de infrastructura ofertei: artişti, instituții, organizații şi indivizi care contribuie la aprovizionare, la asigurarea mijloacelor de difuzare etc.. Pe de altă parte însă, într-un grad cel puțin la fel de ridicat, accesul depinde de capacitatea consumatorilor de a înțelege opera de artă sau obiectul cultural: succesul, popularitatea acestora nu depinde numai de creativitatea artistului, ci şi de cea a consumatorului. "Cunoştințele şi aptitudinile specifice consumului creativ de artă, cunoscute sub denumirea de gust, nu sunt înnăscute ci sunt dobândite. O persoană nu poate să fie consumator productiv de operă de creație fără a avea cunoştințe minime despre regulile generative care o produc şi care îi determină evaluarea, iar aceste competențe se obțin pe de-o parte prin educație, pe de altă parte prin experiența consumării produsului."[12] (traducerea noastră).

Nu ne propunem să tratăm aici care sunt beneficiile cultivării gustului, însă amintim faptul că o persoană care apreciază arta şi cultura este dispusă să plătească pentru a avea acces la ea, constituind o sursă importantă de finanțare, educația artistică stimulează capacitatea de înțelegere, de empatie, imaginația facultățile de judecare, pregătind individul pentru participarea la viața publică – în sens de civism. Pe lângă aceasta, numeroase studii arată că educația artistică timpurie predispune copilul către participarea activă la lumea artei ca adult.

Suprapunere; corespondențe

Revenim acum la reprezentarea jdanoivistă asupra culturii. Această mişcare de auto-mutilare culturală avea în vedere, după cum menționam anterior, trei mari categorii de scopuri: excepționalitatea operei de artă devenea exemplaritate – sunt *create mituri*, bazate pe glorificarea trecutului care a condus la revoluție, arta având rol pedagogic-doctrinar; stilurile preferate sunt cele mai simple, cu o înclinație specială spre motivele populare şi nu în ultimul rând eliminarea şi contracararea eventualelor dizarmonii ce ar fi putut apărea între viziunea statului şi cea a artiştilor şi a oamenilor de cultură. Le vom trata pe rând.

Procesul de alienare al artefactelor artistice şi culturale prin privarea lor de un context trecut şi o viață actuală, oferă posibilitatea încărcării acestora cu sensuri noi. Cum ele nu mai dețin o istorie proprie, participă prin grandoarea lor la construirea trecutului glorios al țării, la manufactura a ceea ce este "identitatea națională". Povestea lor spune povestea Statului, gloria lor legitimând gloria Partidului (indiferent care este acesta). Atenția sporită asupra conservării şi promovării obiectelor de patrimoniu nu este altceva aşadar decât autoreprezentare: Statul care îşi cântă numele. Schema după care economia bunurilor artistice şi culturale funcționează în acest caz îşi schimbă puțin forma:

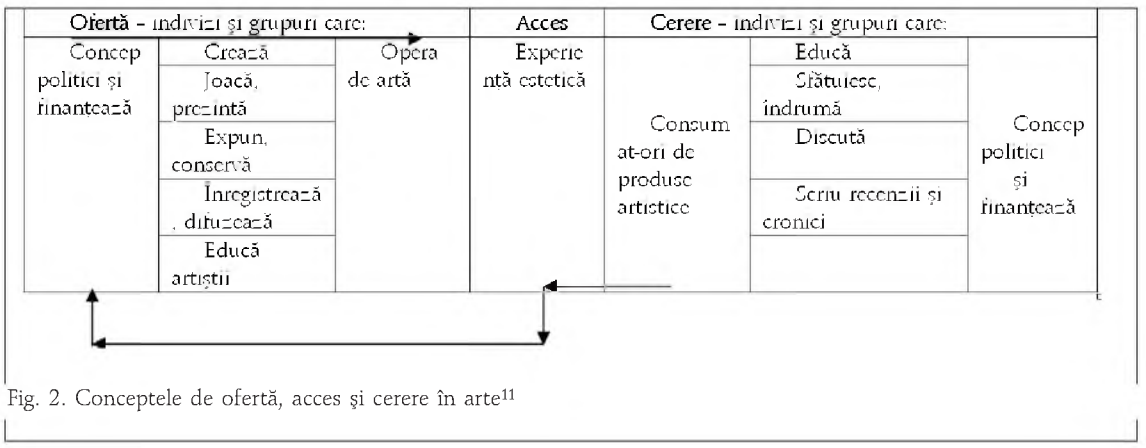


Fig. 2. Conceptele de ofertă, acces şi cerere în arte[11]

La fel cum am observat în documentele – cadru emise de Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național şi după cum vedem în schema de mai sus, stimularea cererii de opere de creație intră într-un con de umbră, o zonă gri. Stimularea acestei cereri, am văzut, este rezultatul cultivării gustului în primul rând prin educație, însă educație publică, accesibilă oricui, nu numai în şcolile de specialitate. Astfel, un mai mare număr de indivizi au capacitatea de a înțelege, a aprecia şi a critica o operă, această înțelegere fiind întotdeauna una creativă. Sporirea numărului indivizilor cu capacități creative poate conduce însă la creşterea capitalului cultural peste limitele pe care statul le poate avea în vedere, punând în pericol măreția şi infalibilitatea sistemului de guvernare. Acest lucru, evident, nu este de dorit, drept pentru care ne vedem nevoiți să ne mulțumim cu producții culturale precum etno şi manele. În definitiv, ce legătură să fie între educație şi cultură?!....

BIBLIOGRAFIE

Ginsburgh, V. A., Throsby, D., *Handbook of Economics of Arts and Culture*, North Holland, Amsterdam, 2006.

Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național, *Plan strategic 2009-2013,* http://www.cultura.ro/Files/GenericFiles/PSI-2009-MCCPN.pdf , verificat la 01.02.2010.

Rațiu, Dan-Eugen, *Cultural Policy in Romania: Justifications, Values and Constraints. A Philosophical Approach*, în Journal for the Study of Religions and Ideologies, No. 12, 2005.

Solomon, Maynard, *Marxism and Art: essays classic and contemporary*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 1979.

Tismăneanu, Vladimir, (*et. All*), *Raportul Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România,* http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf, verificat la 01.02 .2010.

Zakaras, Laura, Lowell Julia F., *Cultivating Demand for the Arts*, Research in the Arts, fl, 2008.

Note:

1 Cf. Tismăneanu, pp. 489-491.

2 Cf. Tismăneanu, pp. 477-481.

3 Maynard Solomon, *Marxism and Art: essays classic and contemporary*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, p. 235.

4 *Idem*, pp. 236-237.

5 Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național, *Plan strategic 2009-2013*, p. 3.

6 *Idem*, p. 10, punctele prezentate aici reprezină rezultatele, concluziile şi recomandările obținute în urma analizei SWOT a concurenței dintre factorii externi şi a celor interni asupra activității ministerului.

7 *Idem*, p. 11.

8 După cum explică Claude Levi-Strauss, gestul cultural primordial de interzicere a incestului este prezent la majoritatea categoriile de primate, aşadar o întoarcere la natura aculturală ar necesita involuția cu câteva trepte pe scara speciilor.

9 Dan-Eugen Rațiu, *Cultural Policy in Romania: Justifications, Values and Constraints. A Philosophical Approach*, în Journal for the Study of Religions and Ideologies, No. 12, 2005, p. 106.

10 *Cf.* Dan-Eugen Rațiu, *op. cit*, pp. 110-118.

11 *Cf.* Laura Zakaras, Julia F. Lowell, *Cultivating Demand for the Arts*, Research in the Arts, fl, 2008, p. XV.

12 R. McCain, *Defining Cultural and Artistic Goods*, în Handbook of Economics of Arts and Culture, p. 161.

■

Liviu Vlad — *Castelul Sant' Angello* (cretă colorată)

22 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Italia retrăită de Liviu Vlad

Viorica Guy Marica

Afirmat de multă vreme în ambianța socio-culturală a urbei noastre academice, Liviu Vlad este solid statornicit nu doar în domeniul medical, ci şi în viața cultural-artistică. Personalitate dăruită cu multe fațetări, el s-a impus nu doar prin complexitatea abordărilor, ci şi printr-o evoluție continuă, mereu incitantă a activității sale plurale. Chirurg distins, diagnostician inspirator, doctorul a deslușit adesea cu ageră intuiție, sursa absconsă a unor cazuri pe care le-a rezolvat cu brio. Salvând vieți, precum şi a celei care Vi se adresează, restituindu-le integritatea fizică pacienților săi, el şi-a înscris palmaresul profesional în istoria cetății.

Pasionat de cultură şi artă, cărora li s-a consacrat cu egală fervoare, inițiat în cele mai diverse sectoare ale cunoaşterii, polihistor insațiabil, Liviu Vlad a fost menit unei duble experiențe.

Interesul său preponderent orientat spre grafică, artă subtilă, pretențioasă şi mai puțin spectaculară decât pictura ori sculptura, i-a îngăduit să exploreze consecvent plăsmuri realizate cu aceaşi acuratețe şi precizie, dar şi cu elan sensibil, pe care le acorda bisturiului. Este ceea ce ne confirmă şi actuala expoziție, în întregime consacrată Sudului mediteranean. Eternei Italii care ne-a fascinat şi continuă să ne vrăjească din generație în generație, făcându-ne să ne recunoaştem iar şi iar ca descendenți ai marelui Râm latin, din care în bună parte ne tragem. Nu este aşadar defel întâmplătoare, rezonanța profundă a artistului care, în trei călătorii succesive din ultimele două decenii, a plănuit articularea acestei expoziții.

Urmărind firul istoric, viziunea lui Vlad este captată de grandoarea revolută a epocii imperiale, evocând cadența sonoră de pe Via Appia a legiunilor revenite în marş triumfal de la Atlantic până dincolo de Marea Moartă, în Levantul mereu rebel. Arcul de Triumf al lui Constantin, purtând capetele dacilor învinşi, arcurile lui Titus şi Septimius Sever punctează marile momente de glorie. Capitoliul, Forul lui Traian adăpostind celebra Columnă a războaielor dacice apar ca repere evocatoare a Romei urbi et orbi, marea capitală dominatoare a lumii antice.

Apoi atenția artistului este polarizată de sfidătoarele donjoane medievale, ca să nu pomenim decât numeroasele exemple păstrate la San Gimignano. Acolo, fiecare zidire nobiliară îşi avea turnul abrupt de refugiu. Înălțat cu mai multe etaje, donjonul era o piedică înalt reeditată a nivelurilor de apărare, succesiv incendiate pentru a împiedeca accesul incendiatorilor. Poate că verticalitatea liniară, masa paralelipipedică a acestor turnuri defensive se regăseşte în campanilurile de la sfârşitul Goticului şi din Renaştere. Clopotnițele străpunse de rândurile succesive ale arcadelor deschise în anfiladă însoțesc aproape programatic siluetele cu acoperiş ovoid ale marilor catedrale încununate de cupole, de n-ar fi să amintim decât celebra Santa Maria del Fiore de la Florența, străjuită de Campanilul lui Giotto, cele de la Murano ori Santa Maria in Cosmedin care au captat ochiul lui Vlad. Flanşarea lor totuşi oarecum abruptă, contrastează cu solemna monumentalitate a sanctuarelor renascentiste, însoțindu-se într-o armonie supremă. Zidiri celebre, culminând cu arhitectura michelangelescă a catedralei creştinătății, mult prea celebra San Pietro din Roma, având cupola terminată de Maderna, apar într-o consecuție inspirată în expoziția lui Vlad. Uneori, artistul îşi îngăduie abateri inspirate de la normele perspectivale obişnuite, ca la Santa Maria in Cosmedin. Atât Campanilul făcând corp comun cu biserica, cât şi fațada acesteia par să alunece oblic, pornind din extrema imaginii marcată de pinul zvelt ce o străjuieşte.

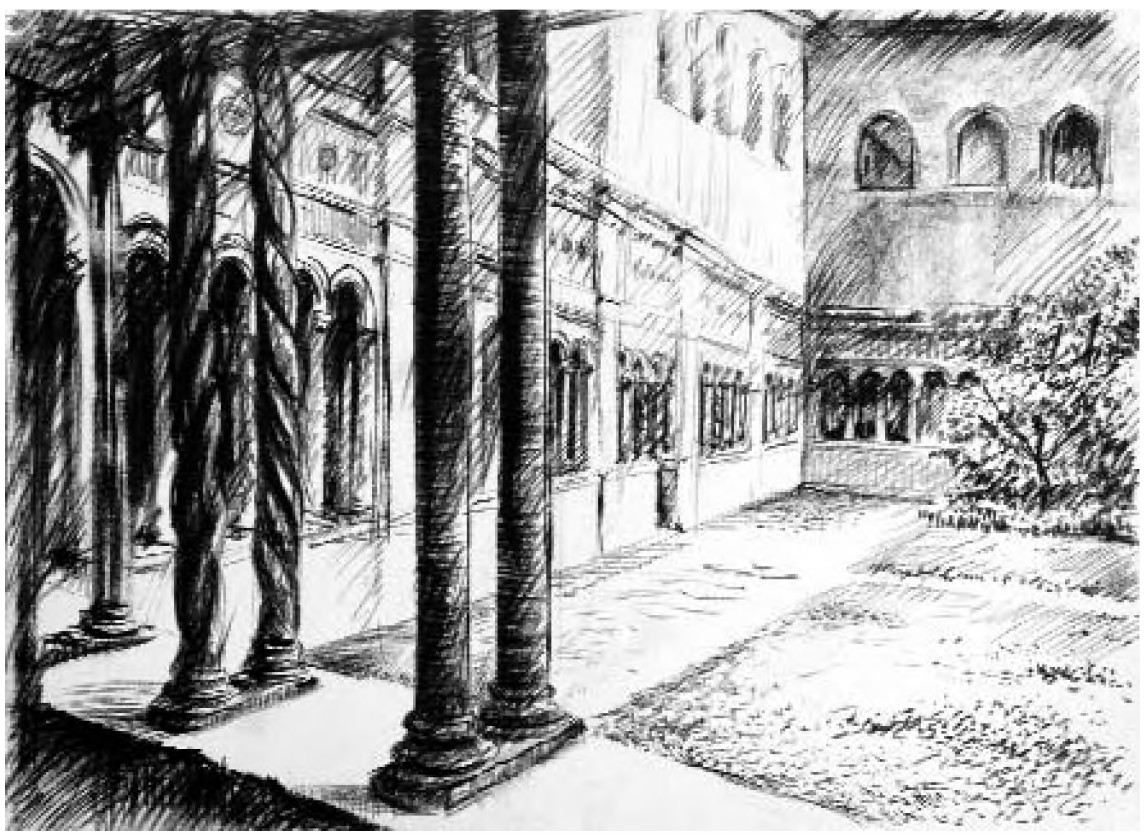
Fireşte Veneția constituie ca adesea un domeniu aparte de inspirație. Pe apa lagunelor par să plutească fațadele cu ferestre deschise spre unda în care se oglindesc. Ponte Rialto, Ca` Foscari, laguna luminată de amurgul murind sau de zorile salubre sunt pretextele unei inspirații fluide, încărcată de reflexe colorate.

PiLiviu Vlad *Pnii din Roma* (desen colorat)

Lucrări aparte sunt cele ce reprezintă peisajul toscan, invadat de planarea albastră a norilor peste spațiile marcate de siluetele chiparoşilor. Şi cum s-ar putea omite păducile cunoscute sub denumirea La Pineta, populate de trunchiurile subțiri ale pinilor încununați de coroane cvasi sferice, ce ne întâmpină aproape obsesiv în peisajul roman. Sumeținu-se solitar, dar cu un soi de delicatețe pastorală, sunt întâlniți pe drumul ce duce din Umbria spre Cetatea Eternă. Ni-i evocă muzica lui Ottorino Respighi, celebra *Fini di Roma*, ale căror umbre învăluitor surdinate contrastează la Vlad cu strălucitoarele sunete ale muzicianului, altminteri inspirat. Pe fondul hârtiei mate, Vlad obține un efect de rară subtilitate, reiterând motivul.

Mențiuni separate datorăm variațiilor tehnice, pe care artistul le încearcă. Mijloace mai sobre, ca sepia conté, ori cărbunele sunt folosite în alternanță cu cretele colorate, subit sonorizate. În acorduri îndrăznețe, exuberante, ce sporesc forța cromatică, dislocând imaginile în inedit. Impulsul original, puternic, ce animă elementul cromatic, transferă replica artistică într-un tărâm mirific al realității peisagistice. Poate nicicând Vlad nu a atins o cotă atât de spectaculară şi de rafinată în acelaşi timp ca în acest pasionat periplu italic.

Întregul grupaj, aproape exhaustiv prezentat în expoziție, relevă forța şi originalitatea unei inspirații ce, nesecătuită, reiterează mereu posibilitățile sale de interpretare. Indiferent de punerea în pagină, de îndrăzneala unghiurilor perspectivale, de rolul aparte al detaliului optic, uneori neuzual, Italia se recompune în sinteza unei viziuni de ansamblu ce ne încântă. A transpune atmosfera uneori blândă, alteori aproape toridă sau gravă a acestui muzeu în aer liber care este peisajul italic, susține o creație necontenit vie, variată, cuceritoare, în care artistul îşi regăseşte mereu plenitudinea talentului şi a inventivității sale. Furată de frumusețe, trăirea creatoare renaşte cu prospețime vitală în noi ipostaze. Liviu Vlad a plăsmuit în această partitură plină de noblețe şi de gravitate, frumusețea perenă ce îi încununează opera. ■



Liviu Vlad Chiostro San Giovani in Laterano (conté)

Black Pantone 253 U

Retorica vizuală

Elena Abrudan

Retorica este cunoscută din antichitatea greacă şi se referă la folosirea simbolurilor pentru a comunica. În sens general, retorica este termenul antic pentru ceea ce noi numim astazi comunicare. Retorica vizuală este termenul prin care descriem studierea imaginilor vizuale cu ajutorul retoricii. Perspectiva retorică poate fi aplicată oricărui act, proces, produs care poate configura, susține sau modifica atenția, percepția, atitudinile şi comportamentul uman. Definiția curentă a retoricii susține expansiunea studiilor de retorică dincolo de textele verbale. Ea este văzută ca funcție socială care influențează şi controlează semnificațiile. Acestă definire sugerează o apropiere între imaginea vizuală şi retorică.

Includerea imaginilor vizuale ca obiect de studiu al retoricii a stârnit discuții contradictorii. Pe de o parte s-a obiectat că retoricienii nu au suficiente cunoştințe despre imaginile vizuale şi că această abordare rupe oarecum retorica de nucleul ei teoretic central. Alți teoreticieni sugerau că imagistica, ca formă a retoricii, este alterată comparativ cu discursul, dacă se ia în considerare impactul asupra comunicării publice. S-a spus că imaginile vizuale ca formă retorică contribuie la deteriorarea conceptului de argument în deliberarea publică; de asemenea, s-a afirmat că procesarea cognitivă a imaginilor este mai puțin conştientă şi critică decât procesul înțelegerii semnificației discursului verbal. Aceste păreri divergente se datorează faptului că, la început, teoria retorică a fost creată exclusiv pe baza studierii discursului verbal; retorica vizuală presupune înțelegerea convențiilor prin care este creat sensul în imaginile vizuale şi procesul influențării audienței prin imagini.

Studierea imaginilor vizuale în retorică este sprijinită de câțiva factori, dintre care amintim frecvența imaginilor vizuale şi impactul lor asupra culturii contemporane. Important este şi faptul că mediul retoric contemporan este constituit din imagini întâlnite în reclame, televiziune, arhitectură, design interior, care sunt acum mai semnificative pentru cultura contemporană decât discursurile de altă dată. Studierea simbolurilor utilizate în discursul verbal constituie doar o mică parte a studiului asupra simbolurilor care afectează viața cotidiană; imaginile vizuale asigură accesul la o seamă de experiențe umane care nu sunt disponibile prin studierea discursului verbal; o parte a existenței umane scapă de sub controlul limbajului discursiv; experiențele umane care sunt orientate spațial în nonlinear, multifuncțional pot fi comunicate numai prin imagistica vizuală sau prin alte simboluri nondiscursive.

Într-un studiu dedicat retoricii vizuale, Sonia K. Foss concluzionează că termenul *retorica vizuală* are două semnificații. El se referă, pe de o parte, la obiectul vizual, retorica vizuală fiind, în acest sens, un produs creat de indivizi utilizând simboluri vizuale pentru a comunica. Pe de altă parte, retorica vizuală se referă la studierea datelor vizuale, iar în acest caz ea se concentrază pe procesul de simbolizare prin care comunică imaginile („Theory of Visual Rhetoric", 2005).

Retorica vizuală este imaginea produsă prin utilizarea simbolurilor vizuale in scopul comunicării, este vorba de un produs sau un act creator cum ar fi pictura, reclama sau o clădire. Retorica vizuală include imagini bi sau tri dimensionale cum sunt sculpturi, picturi, mobilier, arhitectură şi design interior. Trebuie să precizăm că nu fiecare obiect vizual este retorică vizuală. Ceea ce transformă un obiect vizual într-un artefact al comunicării (adică într-un simbol care comunică şi poate fi studiat ca imagine retorică) este prezența următoarelor însuşiri: imaginea trebuie să fie simbolică, ea trebuie să implice intervenția umană şi să fie prezentată unei audiențe pentru a comunica cu aceasta.

Pentru o mai bună înțelegere, detaliem aceste caracteristici ale retoricii vizuale.

Simbolizarea. Ca şi orice alt tip de comunicare, retorica vizuală este un sistem de semne. Semnul comunică când este conectat cu un alt obiect, dar pentru a fi retorică imaginea vizuală trebuie să fie mai mult decât un semn şi să simbolizeze fiind indirect conectată cu referentul său. Putem lua ca exemplu însemnele heraldice care nu sunt direct legate de persoanele care le folosesc, dar configurația, culorile, obiectele prezente într-un însemn heraldic indică rangul nobiliar, puterea, bogăția, aspirațiile posesorilor.

Intervenția umană. Indivizii sunt implicați în producerea retoricii vizuale atunci când creează o imagine pictând, fotografiind şi filmând; procesul creator implică decizia conştientă de a comunica şi alegerea strategiei de creație, cum ar fi culoarea, forma sau dimensiunea imaginii. Intervenția umană poate determina transformarea imaginilor vizuale nonretorice în retorică vizuală de exemplu, atunci când aducem în casă bradul pentru a simboliza sarbătoarea Crăciunului sau când folosim, în reclame, imaginea unui țărm de mare, pentru a sugera ideea de vacanță şi relaxare. În acest fel acțiunea umană este necesară atât în procesul creației cât şi în procesul interpretării.

Prezența audienței. Retorica vizuală implică ideea audienței reale sau ideale în scopul comunicării cu aceasta. Audiența poate fi constituită din creatorul imaginii şi din alți privitori care să interpreteze imaginea. Această situație este posibilă datorită faptului că, odată create, imaginile sunt independente fața de intenția creatorului. În acest fel audiența este încurajată să exploreze şi să descopere noi semnificații, să producă noi interpretări.

Evaluarea imaginii poate fi făcută în mai multe feluri: pot fi luate în considerare funcțiile sugerate de imagine sau implicațiile şi consecințele acestei funcții. De exemplu se poate discuta dacă o imagine se încadrează într-un sistem etic sau are potențial de emancipare. Indiferent de criteriu, evaluarea este folosită pentru a alege între imagini, pentru a le deosebi, pentru a construi o ierarhie, o scară valorică.

Retorica vizuală ca perspectivă. Studierea imaginilor din perspectivă retorică poate fi făcută în două feluri: prin aplicarea teoriilor retorice în mod deductiv şi prin investigarea inductivă a imaginilor vizuale. Aplicarea deductivă a retoricii foloseşte imagistica vizuală pentru a ilustra, explica sau investiga construcțiile retorice şi teoriile formulate pe baza studierii discursului verbal. Explorarea inductivă a vizualului are ca scop producerea teoriilor retorice având în vedere caracteristicile simbolului vizual. Această abordare ia în considerare diferențele semnificative dintre imaginile vizuale şi simbolurile discursive, studierea imaginilor concentrându-se pe calitatea şi funcțiile imaginilor în scopul explicării modului de operare a simbolurilor vizuale.

Modalitatea de explorare inductivă a imaginilor vizuale, care pot produce un efect retoric, poate fi folosită pentru studierea funcțiilor comunicaționale ale unui simbol nonlingvistic cum ar fi *metafora vizuală.* Metaforele au două parți care se combină

Liviu Vlad — Bargello (conte sepia)

pentru a sugera un sens diferit de cel obişnuit: *subiectul metaforei* este numit de obicei *target*; *ideea metaforei* folosită pentru a transfera un sens nou targetului este numit vehicul sau *sursă metaforică.* Aceste două componente esențiale se regăsesc atât în metafora lingvistică cât şi în cea nonlingvistică, dar identificarea lor este mai dificilă în metafora vizuală.

Cu toate acestea, metaforele vizuale sunt utilizate din ce în ce mai des în reclame, alături de text, datorită efectelor persuasive pe care le conferă reclamelor. După opinia lui Stuart Kaplan (2005, „Visual Methafors in Print Advertising for Fashion Products"), pentru a analiza o metaforă vizuală în reclame trebuie ținut cont că imaginile vizuale sunt mai specifice decât cuvintele, deoarece sensul se construieşte prin alegerea unei imagini particulare de către artist. Pentru a provoca o interpretare metaforică, imaginea sau elementele vizuale trebuie să apară într-un spațiu neobişnuit iar această deviere de la normal trebuie sa fie intenționată şi nu o simplă greşeală. Pentru a conferi unei imagini sensul de metaforă vizuală, trebuie să existe suficiente similarități între cele două elemente, referitoare la forma fizică şi calitațile abstracte, care permit analogia, dar şi suficiente diferențe între acestea pentru ca privitorul să înțeleagă că artisul nu a intenționat ca reprezentarea oferită în imagine să fie luată în sens literal. Această metodă este o regulă generală de codificare pentru studierea metaforelor vizuale.

Producerea metaforelor vizuale trebuie să urmeze câțiva paşi: modificarea caracteristicilor fizice, situarea inadecvată şi juxtapunerea.

Modificarea caracteristicilor fizice se face prin distorsiune, supraimpunere sau amestecarea caracteristicilor unei imagini cu elementele provenite din alte imagini sau prezentarea lor la o scară diferită față de cea normală. Putem aminti în acest sens reclama la zahărul Mărgăritar, unde cristalul de zahăr ia forma unei perle veritabile.

Situarea inadecvată presupune prezentarea unui element semnificativ al imaginii într-o locație neaşteptată. De exemplu, în reclama la un serviciu de telefonie apare un personaj care aminteşte de Tarzan, omul junglei, care foloseşte cu lejeritate tehnica cea mai nouă, într-un apartament modern.

Juxtapunerea presupune prezentarea a două elemente ale imaginii alăturate într-o manieră care să conducă privitorul la înțelegerea intențiilor artistului

Black Pantone 253 U

care a comparat cele două elemente. Putem aminti tehnica juxtapunerii imaginii unei maşini sport cu cea unei pantere sau a unei maşini de teren cu a unui paianjen uriaş sau a maşinii Citroën cu a unui robot, care sugerează calităţi comparabile cu cele ale animalului salbatic: viteză, putere, rezistenţă.

Metafore asemănătoare pot fi întâlnite şi în producţiile cinematografice. În filmul regizorului Danny Boyle, *Flaja (The Beach, 2000)* eroul (Leonardo DiCaprio) se transformă în protagonistul unui joc digital, în care eroul dobândeşte calităţile unui animal sălbatic care luptă pentru a supravieţui în junglă. De data aceasta nu este vorba de o reclamă, ci de un joc video interactiv, în care eroul se angajează, nediferenţiind jocul de realitate şi care are un sfârşit tragic.

Acest tip de analiză este posibil dacă reuşim să stabilim cei doi termeni ai metaforei şi relaţia dintre ei, adică sursa metaforei şi targetul care, uneori, poate fi mai puţin clar exprimat. Această definire este facilitată de luarea în considerare a contextului imaginii, în virtutea faptului că ea poate oferi indicii despre intenţia creatorului imaginii (Gozzi, R., 1(999). „The power of methaphor: In the age of electronic media". ETC: *A review of general Semantics,* 56). În reclamă, adesea scopul metaforei este produsul sau serviciul pentru care se face reclama. Dacă această diferenţiere între sursă şi scop este mai greu de făcut sau se doreşte accentuarea ideii, designerul reclamei trebuie să includă un text care să ajute audienţa să înţeleagă mesajul reclamei.

Analiza retorică a imaginilor presupune descoperirea elementelor cheie ale procesului argumentării vizuale. Amintim elementele care sunt implicate în procesul de argumentare vizuală: *faptele* prezentate sunt informaţii şi caracteristici fizice ale imaginii care includ elemente de design ca formă, stil, ambianţă; *sentimentele* sunt stări afective evocate de imagine în privitor; *cunoaşterea* se referă la informaţiile istorice, culturale sau tehnice acumulate de privitor prin învăţare sau experienţă; *funcţia* se referă la utilizarea unei imagini într-un mod mai deosebit. Aceste elemente sunt utilizate în moduri diferite în procesul argumentării vizuale.

Retorica vizuală oferă o perspectivă asupra analizei artefactelor vizuale, ea încercând să înţeleagă dimensiunea comunicativă a imaginilor ţinând cont de natura, funcţia sau evaluarea lor. Abordarea deductivă şi inductivă conduce spre rezultate diferite; abordarea deductivă oferă o conexiune cu teoria retoricii pe care o aplică la datele vizuale. Conexiunile teoretice între vizual şi verbal contribuie la dezvoltarea şi elaborarea teoriei retorice, iar abordarea inductivă ia în considerare caracteristicile imaginilor, de asemenea pentru a construi o teorie a retoricii. Astfel, se aduce o contribuţie însemnată la expansiunea teoriei retoricii, dincolo de limitele discursului verbal şi se oferă posibilitatea recunoaşterii diferitelor genuri ale teoriei cunoaşterii care subliniază simbolismul.

Ca o concluzie, putem spune că retorica vizuală are două semnificaţii: ea se referă la imaginile vizuale şi în acest caz comunicarea vizuală constituie obiectul ei de studiu, pe de altă parte ea se referă la perspectiva vizuală asupra studiului retoricii vizuale. Aceste sensuri accentuează necesitatea studierii şi înţelegerii modului retoric de funcţionare a vizualului în cultura contemporană. ■

religie

theologia socialis

Ortodoxia şi criza (V)

Radu Preda

În numărul trecut al rubricii am încercat o sumară radiografie a crizei financiare care a lovit cu putere Grecia şi, prin ricoşeu, întreg spaţiul comunitar european care utilizează moneda unică. Constatam cu această ocazie faptul că nici mediul politic dar nici intelectualitatea nu prea arată dorinţa de a trage consecinţele de rigoare din impasul major prin care au trecut şi mai trec încă statul elen şi societatea greacă. Este un motiv în plus să fim pe bună dreptate curioşi care a fost atitudinea Bisericii Ortodoxe locale majoritare. Cum aminteam, în data de 21 martie 2010 a fost citită în toate bisericile de pe cuprinsul Greciei *Enciclica Sinodului Permanent al Bisericii Greciei,* în care este abordată din perspectivă teologică criza economică şi socială actuală.

Primul gând al ierarhilor greci se îndreaptă către grupurile vulnerabile: „ [...] suntem foarte îngrijoraţi pentru semenii noştri cu veniturile cele mai mici, pentru modul în care vor reuşi să-şi întreţină familia, vor face faţă nenumăratelor cheltuieli legate de educaţia copiilor lor şi se vor reintegra profesional. // Ca păstori ai poporului lui Dumnezeu vedem aceste răni sociale şi ascultăm neliniştea aproapelui nostru. La Mitropolii şi parohii vin zilnic oameni înfometaţi, chinuiţi, necăjiţi, deznădăjduiţi şi cer sprijin de la Biserică, pe care o consideră mama lor duhovnicească." Apoi, dorind să explice modul cum şi mai ales de ce Biserica se implică social, scrisoarea pastorală precizează: „Biserica nu provine din lume dar lucrează în lume; ea este duhovnicească dar acţionează în istorie; conferă sens vieţii oamenilor şi înfruntă problemele lor biologice, din moment ce omul este o fiinţă cu suflet şi trup. Însă Biserica lucrează în societate fără a face politică. Discerne şi judecă păcatul, însă îl iubeşte pe omul păcătos. Deoarece criza este de multe feluri, politicienii examinează cauzele politice care au provocato, însă Biserica vede cauzele teologice şi încearcă să vindece simptomele. Economiştii evaluează legile pieţei pentru a vedea dacă funcţionează corect, însă Biserica descrie cadrele teologice în interiorul cărora se mişcă omul, propune ţeluri duhovniceşti dar şi alină rănile persoanelor, folosind vin şi untdelemn, materii care curăţă cu adevărat şi tămăduiesc rănile, aşa cum indică şi parabola bunului Samarinean. // În mod firesc, Biserica are propriul ei discurs teologico-spiritual şi propria ei lucrare vindecătoare. Din interiorul acestei perspective ea priveşte lucrurile şi doreşte cu simplitate şi dragoste să-şi spună cuvântul pleromei sale, clerici şi laici, despre criza pe care o traversăm."

Înainte de a se lansa în critica propriu-zisă, scrisoarea pastorală aprofundează fundamentele lucrării mângâietoare a Bisericii în lume: „Biserica, aşa cum face întotdeauna, îşi îndreaptă cuvântul mângâietor, rugător şi dătător de nădejde către fiecare om care suferă şi este îndurerat. Atunci când se apropia de oameni îndureraţi, primul lucru pe care Hristos îl recomanda era curajul: «îndrăzneşte, fiule!», «îndrăzneşte, fiică!», şi le cerea să aibă credinţă în Dumnezeu. Curajul şi optimismul, nădejdea şi credinţa sunt resursele necesare ale vieţii noastre. Atunci când toate lucrurile par întunecate, există speranţa. Omul care crede în Dumnezeu nu se teme de nimic, nici chiar de moarte. Credinţa, îndrăzneala, nădejdea, optimismul, sensul vieţii, bogăţia sufletească şi spirituală trebuie să fie resursele noastre de bază. Cu acestea, ca ortodocşi greci,

Liviu Vlad *Amurg la Veneţia* (cărbune)

dar şi cu sentimentul onoarei, am înfruntat toate greutăţile vieţii noastre în trecut şi am ieşit biruitori din diferitele crize prin care am trecut şi vom învinge din nou."

Pledoaria pentru fapta bună ia ca exemplu pe Sfinţii Părinţi într-un demers de actualizare a Tradiţiei Bisericii într-un context concret: „În această perioadă trebuie înmulţită iubirea de aproapele, filantropia, solidaritatea, dăruirea faţă de fraţii noştri care sunt în nevoi. Nimeni nu poate invoca pretextul că nu-i cunoaşte. Sunt lângă noi şi îi întâlnim zilnic. Este femeia văduvă, care lucrează cu ziua pentru a-şi creşte copiii; este tatăl şomer, care suferă deoarece nu poate răspunde nevoilor familiei sale; este cel bolnav care nu are asigurare medicală; este elevul, studentul, care nu-şi poate satisface setea de a studia aşa cum ar vrea; este absolventul care nu poate să se integreze profesional şi să-şi ofere serviciile societăţii; este pensionarul căruia îi lipsesc cele necesare pentru a simţi mângâierea la vârsta pe care o are, şi atâţia alţii. // Astfel, cei care au prisos de bunuri materiale trebuie să ofere voluntar cât pot mai mult fraţilor lor în Hristos care suferă. Cum poate cineva să-L simtă pe Dumnezeu ca Tată dacă nu-l simte pe aproapele ca pe un frate? În situaţii similare cu a noastră, Părinţii Bisericii i-au mustrat aspru în propovăduirea lor pe cei care se îmbogăţesc pe seama poporului, însă îi şi îndemnau cu putere să-i ajute pe semenii lor săraci. Dacă citeşte cineva scrierile Sfântului Vasile cel Mare, ale lui Grigorie Teologul, ale Sfântului Ioan Gură de Aur şi ale altor Părinţi, în care aceştia iau atitudine faţă de bogaţi, cămătari şi împietriţi la inimă, va constata virulenţa discursului patristic dar şi sensibilitatea vieţii bisericeşti."

Textul sinodal nu se sfieşte apoi să pună degetul pe rană atunci când afirmă: „Patimile iubirii de plăcere, de slavă şi de bani sau bunuri sunt cele care-i conduc pe oameni la crize economice. Belşugul, bunăstarea, supra-consumul sunt cauzele răspunzătoare pentru crizele economice. Desigur, este important să trăiască fiecare «decent» sub aspectul bunurilor materiale, însă toate au limitele lor. Viaţa bisericească este strâns legată de asceză şi de mulţumirea cu puţin. Creştinii trebuie să trăiască în simplitate.

(continuare în pagina 32)

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Frantz Grenet

Religiile în imperiul persan

«Ahuramazda e marele zeu care a creat pământurile de sub noi, cerul de sus, care a creat omul, fericirea pentru om; el e cel care l-a făcut rege pe Darius, unic rege al multora, unic suveran al lor[...] Ahuramazda când văzu aceste pământuri în dezordine, mi le lăsă în grijă, mă făcu rege; eu sunt rege; datorită lui, eu le-am orânduit.»

Aceste fragmente, extrase din scrierile lui Darius I de la Naqsh-i Rostam, nu sunt decât variante, printre altele foarte numeroase, formule prin care regii Achemenizi îşi revendicau originea divină a puterii lor, atribuită zeului suprem (dar nu unicului) Ahuramazda, «Domnul Înţelepciunii». În toată continuarea istoriei Iranului, întâietatea recunoscută lui Ahuramazda, caracterizează o grupare de doctrine pe care le numim în mod convenţional «zoroastrisme»

Prima întrebare care se iveşte, e de a şti dacă Achemenizii erau zoroastrieni sau dimpotrivă dacă acest cult al lui Ahuramazda, din care spunem că ei fac parte, reprezenta o altă religie iraniană. Răspunsul nu vine de la sine, dat fiind faptul că inscripţiile lor nu îl menţionează nici pe Zoroastru, nici pe *Avesta* şi niciun alt termen specific ritualului zoroastrian. Indicaţiile esenţiale despre religia Achemenizilor, sau mai precis despre religia Persiei în epoca achemenidă, sunt furnizate de către Herodot (480-425 î. H.), conform observaţiilor sale din Asia Mică. Însă mărturia lui poate fi interpretată diferit: pe de o parte, el confirmă rolul eminent al lui Ahuramazda (pe care îl numeşte Zeus) şi menţionează adunarea magilor, denumire care mai târziu va face referire clară la preoţii zoroastrieni. Dar în afara celor menţionate, el citează şi alte divinităţi, mai greu de identificat, şi vorbeşte despre un cult fără temple sau imagini, care se adresează elementelor din natură, prin intermediul sacrificiilor animale. Acestea din urmă nu joacă decât un rol limitat în zoroastrismul târziu, în cadrul căruia, printre altele, cultul e centrat pe edificii găzduind focul sacru.

Începând cu Artaxerxes al II-lea (404-358), numele altor zei apar pe inscripţiile regale, lângă Ahuramazda: Mitra (zeu solar, zeu al contractului) şi Anahita (zeiţa apelor). Se poate presupune că aceste zeităţi sunt pre-zoroastriene, deşi ele joacă un rol important în perioadele târzii ale *Avestei* şi în destinul ulterior al religiei. Conform istoricului babilonian Berosius, care scria în greacă la începutul sec. III î H., acelaşi Artaxerxes al II-lea ar fi introdus statui de cult ale zeiţei Anahita în principalele capitale ale imperiului, ceea ce presupune existenţa templelor în acea perioadă.

Zoroastrismul religie "naţională"

După mai multe decenii de aspre dezbateri, majoritatea iraniştilor merg pe principiul că zoroastrismul era, cel puţin, religia practicată de adunarea achemenidă, şi de asemenea, «religie naţională» (dacă e permisă întrebuinţarea acestui anacronism) a mai multor popoare iraniene, cu precădere a poporului persan dominant în imperiu. Primei explicaţii, i se alătură un argument important furnizat de onomastica familiei regale. Tatăl lui Darius, Vîshtaspa, poartă numele protectorului puternic al lui Zoroastru; soţia lui Hutoasa, fiica lui Cirus are acelaşi nume ca al soţiei lui Vîshtaspa. S-ar putea evident demonstra faptul că, încă din acea epocă, specificul acelor personaje era legat de istoria epică a iranienilor şi că numele lor nu erau neapărat nişte mărci religioase. Recent însă, a putut fi demonstrat faptul că numele de Darius («cel cu gândul bun») şi probabil cel al fiului său cel mic Artaxerxes («puterea prin aranjare») au fost luate direct din formulele Gathaselor, singurele texte din *Avesta,* atribuite explicit lui Zoroastru. Tocmai de aceea, este greu de respins ideea conform căreia familia achemenidă ar fi fost adepta acestei religii, sub o formă foarte pură, poate importată de la religiile sud-orientale din Iran (Sistan, Arachosie). Se pare că astfel, ea ar fi cunoscut o primă codificare, încă dinaintea unificării tuturor ţărilor iraniene, sub egida Perşilor. În ceea ce priveşte caracterul «naţional», al zoroastrismului, încă din epoca achemenidă, documentele arhivelor din Bactriane, găsite de puţin timp, confirmă că structurat de cosmogonia expusă în Avesta şi întotdeauna folosit în prezent în comunităţile zoroastriene, calendarul fusese instaurat în întreg imperiul Achemenid, foarte probabil, încă din timpul domniei lui Xerxes I (486-465). Această cosmogonie avestică fusese cunoscută, încă de atunci, de către istoricul Theopomp din Chios, cel care în secolul IV î.H., informat de o bună sursă clericală, a dăruit un text aparţinând lui Plutarh şi transmiţând astfel esenţialul.

Marea absentă a dezbaterii a fost pentru mult timp arheologia: niciun templu iranian nu a fost considerat ca reprezentant al perioadei achemenide, informaţie care părea să îl susţină pe Herodot, dar care îl contrazice pe Berosius, deşi o ştampilă achemenidă îl înfăţişează pe un rege adorând-o pe zeiţa Anahita, aflată în picioare pe un leu, după modelul mesopotamian al lui Iştar. În ceea ce priveşte interiorul, în templele de Foc, nu se găseau decât reprezentări ale unor semne, pentru a da o idee asupra activităţii derulate acolo. Dar iată că o descoperire recentă scoate în evidenţă o neclaritate: un altar de Foc din piatră, de dimensiuni colosale, localizat cu siguranţă într-un sanctuar, a fost făcut public în 2007, la Chashma Shafa, locaş achemenid din Bactriana, corespunzând anticei Zariaspa, una din rezidenţele guvernatorului Bactrianei. Nu mai era o surpriză că cele două tipuri de temple – cu Foc şi imagini - au apărut sub patronajul regilor achemenizi. A doua o va subclasa în totalitate pe cea dintâi, din imperiul sasanid (224-651 i.H.), însă nu în Asia Centrală.

Celelalte religii

A doua întrebare crucială e în mod evident, atitudinea pe care au adoptat-o achemenizii, faţă de numeroasele religii practicate de popoarele imperiului lor. Contrar pretextelor aduse uneori pe baza explicaţiilor tendenţioase ale textelor, nimic nu indică faptul că ei s-ar fi dedicat vreunui tip de prozelitism sau vreunei persecuţii, din motive religioase. Mai mult, există un caz de distrugere al unui «loc de cult al demonilor» de către Xerxes şi înlocuirea lui de cultul Ahuramazda. Dar nu e cu siguranţă vorba de templul lui Marduk de la Babilon, nici de sanctuarul Acropole din Atena, efectiv distruse de Xerxes, în cadrul represaliilor politice. E vorba mai degrabă, de ritualuri deviante din însuşi sânul comunităţii iraniene, care se afla sub responsabilitatea suveranului zoroastrian. Când Darius îi condamnă pe elamiţi şi pe sciţi pentru că nu îl venerează pe Ahuramazda, gestul trebuie înţeles din punct de vedere politic: nesupunerea lor la ordinul imperial este denunţată de către zeul regelui; nu se ia nicăieri în considerare convertirea la religia lui. De altfel, Darius se mulţumeşte să adauge: «îl voi venera pe Ahuramazda, datorită lui şi conform dorinţei mele, eu i-am tratat astfel.»

Liviu Vlad *Capelă romanică* (cărbune)

Religiile anterioare cuceririi continuă să prospere în diversitatea lor. În provincia persană a Indei, conform geografului Strabon, zoroastrienii introduc la Taxila (azi Pakistan) un tip de înmormântare, recomandat de *Avesta* - corpurile lăsate pradă vulturilor - negeneralizat în Iran, în acea epocă. Odată cu sosirea în oraş a lui Alexandru cel Mare, în 327, acesta intră în contact cu oameni credincioşi, precum asceţii brahmanici, susţinători ai religiei hinduse. Budismul apăruse deja în vremea Achemenizilor, dar în afara teritoriilor controlate de ei. La cealaltă graniţă a imperiului, anumite temple greceşti s-au bucurat de scutirea de taxe fiscale, semne ale bunăvoinţei impusă de rege subordonaţilor lui (dovadă fiind o scrisoare a lui Darius către un anume Gadatus, probabil un intendent al unui domeniu regal în Lidia). În Egipt, anumiţi guvernatori persani au împins simţul diplomatic până la a face dedicaţii unor zei egipteni, cerându-le ocrotire pentru rege şi familia sa. Conform unui text aparţinând lui Herodot, regele Cambyse (530-522) ar fi ucis taurul divin Apis. Acest episod reflectă un fapt real şi imaginea negativă pe care el o avea în faţa succesorilor săi; dimpotrivă, documentele egiptene aduc mărturie despre respectul cotinuu al autorităţilor pentru această instituţie sfinţită. În arhivele de la Persepolis, tocmai în centrul imperiului, câteva table atestă darurile făcute din tezaurul regal, atât unor divinităţi zoroastriene, cât şi zeilor antici ai Elamiţilor; magii, fără să le ofere daruri celor din urmă, sacrifică pentru nişte râuri şi munţi din zonă, ceea ce cu siguranţă nu era compatibil cu principiile religiei lor. Prin urmare, suveranii achemenizi prin administraţia lor, se comportau la fel ca suveranii imperiilor pluri-etnice care îi precedaseră, însă cu o singură excepţie: nu adoptau în scop personal zeii popoarelor învinse.

Dacă una din religiile unui popor supus ar fi influenţat zoroastrismul epocii achemenide, în

26 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

practica de la curte, aceasta a fost religia asiro-babiloniană. S-a observat că imaginea cultului lui Ištar a fost adoptată de regii perşi, renumită conform zeiței lor Anahita. Discul înaripat care stă deasupra regelui sau a scenelor de cult ale focului, e un vechi simbol solar, comun asirienilor şi egiptenilor, reciclat pentru a-l evoca pe Ahuramazda. Însă această ultimă interpretare a specialiştilor nu e unanimă.

Mai ales în calendar, influența e marcantă. Datele alese pentru marile sărbători sezoniere în momentul stabilirii calendarului zoroastrian - sărbătoarea Anului Nou (Nowrūz), sărbătoarea Mihragan a lui Mithra, sărbătoarea Thshtryei, zeul ploii (Tîragan) - le-au reluat pe cele ale marilor sărbători babiloniene - akîtu de Nisanu, akîtu de Tishrîtu -, aşezate sub protecția regelui solar Shamash, akîtu de Dumuzi. Mai târziu, calendarele respective s-au diferențiat progresiv.
Titulatura regală şi esențialul unui protocol vin de asemenea din Mesopotamia, împreună cu obiceiuri specifice - proskyneza, sau sărutul de adorare, ritualurile de umilire regală sau de substituire -, despre care se spune că se regăsesc până în perioada sasanidă.

Favorurile făcute evreilor

În raport cu această zonă, ar trebui apreciate favorurile pe care Cirus, Darius şi succesorii lor le-au acodat evreilor şi cultului lor național: aceste favoruri nu aveau nimic specific, deşi memoria istorică a poporului evreu, le-a conferit un rol exagerat. Privilegiile acordate de către Darius iudeilor, prin scrisoarea sa, trimisă guvernatorul Tattenaď (Esdras 6), sau cele acordate lui Nehemia de către Artaxerxes I sau al II-lea (Nehemia 2) - recomandare către autoritățile locale, autorizația de reconstrucție a templului cu condiția invocării protecției pentru rege şi fiii săi, livrări de materiale pentru comoara regală - toate acestea nu se diferențiază, în fond, de generozitatea lui Artaxerxes față de templul lui Marduk, nici de cele îndreptate înspre templul lui Apolo, în scrisoarea lui Darius către Gadatas. În contrast cu acestea, relațiile precare dintre iudeii din Egipt şi autorități, cunoscute prin intermediul documentelor arameene din Elephantine, demonstrează că favorurile făcute locaşurilor de cult nu erau sistematice şi puteau fi contracarate de imperativele politicii locale. Printre savanți s-a răspândit ideea conform căreia, Achemenizii zoroastrieni ar fi fost simpatizanți ai monoteismului evreiesc. Aceasta e o perspectivă anacronică. Simpla utilizare a etichetei «monoteist» reprezintă o problemă pentru zoroastrism, în general, şi pentru iudaism în raport cu epoca pre-elenistică. Mult mai târziu, în epoca sasanidă, s-au manifestat anumite simpatii. Dovadă fac, spre exemplu, inscripțiile aprobatoare lipite de oficialii iranieni pe picturile sinagogii din Doura-Europos, în Siria. Toate acestea, însă ne trimit deja mult mai departe.

Articol publicat în *Le Monde de la Bible,* 187

Traducere din franceză de
Corina Beleaua
■

ştiință şi violoncel

Părinții și nepoții cosmologiei (II)

Mircea Opriță

Cosmologii moderni sunt mai puțin filozofi decât înaintaşii lor, dar infinit mai aplecați spre observarea lumii fizice şi spre calculul matematic. Nu vreau să micşorez cu nimic meritele unui Isaac Newton, autor al unui tratat celebru în epocă, *Principia Mathematica,* şi nici ale lui Kepler, căruia îi datorăm emiterea unor legi fundamentale ale fizicii. Cu atât mai puțin nu intenționez să scad statura savantă a lui Galileo Galilei, născocitor de lunete şi observator, ca nimeni altul în timpul său, al Lunii, Soarelui şi planetelor din sistemul solar. Dar mijloacele de investigare ale secolului XX sunt incomparabile cu cele de până la el. Prin urmare, cosmologia modernă putea să se lanseze în cursă de pe un palier în mod cert superior. Telescoapele şi radiotelescoapele noastre, montate inclusiv pe sateliți, au extins orizontul cercetărilor macrocosmice până la dimensiuni cu neputință de sondat odinioară. Dacă până şi la începutul secolului trecut Universul era considerat restrâns la dimensiunile propriei noastre Galaxii, galaxiile celelalte aveau să-şi reveleze brusc natura de imense insule plasate, în spațiul cosmic, la distanțe colosale de noi. Iar studiul asupra universului microcosmic dezvăluie o realitate atomică şi subatomică prin care intuițiile vagi ale lui Anaxagoras ajung să primească un contur precis, definind un tablou al lumii invizibile de o natură şi o bogăție absolut tulburătoare.

Primul pas ferm al cosmologiei moderne trebuie căutat într-un articol din 1917 prin care Albert Einstein dădea o modificare finală concepției sale asupra relativității: *Considerații cosmologice în teoria generală a relativității.* Universul este conceput acum ca finit, „static" (în sensul că nu se contractă), cu materia uniform distribuită în cadrul lui. Un Univers curbat, constituind o hipersferă. Constantei gravitaționale a lui Newton, savantul german îi adaugă o constantă cosmologică (reprezentată simbolic prin litera grecească lambda) şi care este definită ca echivalentul unei forțe repulsive ce se opune gravitației. Pornind tot de la teoria relativității generale, Willem de Sitter, în același an 1917, răstoarnă concepția „spațiului fără mişcare" într-una a „mişcării fără spațiu". Universul său se extinde cu o accelerație constantă, a cărei acțiune în timp produce o creştere exponențială, o constantă „inflație" a spațiului. Fără să ia în seamă ideea inflației, un alt cercetător, William MacMillan, lansează apoi ipoteza că radiația creează materie, încât lumina stelelor se reciclează continuu în particule noi.

Anii '20 vor mai cunoaşte, de altfel, eforturi de imaginație cosmologică interesante, între care două modele succesive ale lui Alexander Friedmann. Primul sugerează un spațiu sferic finit, dar în extindere, şi care suferă colapsări. Cel de-al doilea model cosmologic, dimpotrivă, tratează Universul ca spațiu hiperbolic, infinit dar „ambiguu", extins la nesfârşit. Trebuie spus că până şi Einstein s-a arătat, ceva mai târziu, interesat de calculele lui Friedmann, producând ceea ce se cunoaşte drept „Universul Einstein-de Sitter": un cosmos infinit (însă ambiguu), în extindere veşnică, având totuşi calitatea de a-şi încetini treptat expansiunea. S-a mai „testat" (teoretic, fireşte) şi un Univers oscilator (Friedmann-Einstein), extins şi contractat ciclic, în cadrul căruia timpul n-are nici început, nici sfârşit.

Şi deceniul următor a cunoscut o veritabilă efervescență în imaginarea modelelor cosmologice. Paul Dirac, un veritabil pionier al lumii microscopice, consideră la rândul său spațiul aflat în extindere, dar cu o gravitație slăbită pe măsură ce lumea evoluează. Un preot belgian, George Lemaître, lansase deja ideea naşterii Universului dintr-un atom primordial, printr-o colosală explozie urmată de expansiunea materiei în două etape. Omul e considerat cu îndreptățire părintele modelului Big Bang. Au mai fost, bineînțeles, şi alte variante cosmologice (Edington, McCrea, Howard Robertson, Arthur Walker), dintre care mai pomenesc doar modelul „Universului Milne" care respinge relativitatea generală şi paradigma spațiului în extensie, în favoarea unei „expansiuni cinematice". Edward Milne acceptă doar existența unui nor sferic de galaxii şi particule de materie deplasate cu viteza luminii, dar în interiorul unui spațiu infinit şi gol.

Teoriile mai recente iau în calcul ideea expansiunii Universului ca efect al relației materie-antimaterie (care, prin ciocnire, se anihilează reciproc), sau închipuie totul ca un conglomerat de lumi multiple, un „multivers" plin de băşici care îşi formează în interior propriile lor structuri cosmice. Asemănătoare cosmosului nostru, aceste formațiuni plutesc într-o „spumă" de spațiu-timp, iar expansiunea cosmică le ține la distanță una de alta.

Ce mai putem constata din simpla trecere în revistă a acestor modele cosmologice? Că absolut toate descoperirile majore ale secolului în astrofizică – deplasarea spre roşu din spectrul stelelor observate de Hubble, descoperirea radiației cosmice de fundal (considerată a fi o remanență de la marea explozie inițială care a generat Universul), revelarea exoplanetelor în sisteme solare diferite de cel unde trăim noi – au fost luate în seamă îndată după momentul revelației lor, contribuind la modelarea prin calcule a imaginii generale despre Univers. În al doilea rând, că nici nu mai poate fi vorba de o singură asemenea imagine, perfecționată de la un model cosmologic la altul, ci de o multitudine de soluții paralele – în fond, nişte cosmologii alternative. Cosmologia însăşi, ca ştiință, tinde să devină în cel mai înalt grad speculativă. Unii spun că şi predictivă, prin faptul că teoriile ei amestecă observațiile ferme cu intuiții confirmabile în viitor.

Aici mai rămâne de văzut. Or să vadă, poate, urmaşii noştri de peste milenii, dar până atunci, dacă fervoarea teoretică îşi va păstra şi ea, precum spațiul universal, „inflația", stră-strănepoții cosmologilor de azi vor mai produce puzderie de modele dintre cele mai complicate, mai subtile, multe dintre ele complet diferite probabil de cele în vogă acum.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Biografii

Virgil Stanciu

The art of biography
Is different from geography:
Geography's about maps,
Biography - about chaps.
Strofă comică englezească.

În Marea Britanie, biografia (literară sau „ştiinţifică") este de secole o formă respectată şi populară. Biografiile sunt citite cu acelaşi interes şi în acelaşi ritm ca romanele sociale sau sentimentale. Parţial, succesul li se datorează unui factor psihologic. Respectul faţă de viaţa intimă a celuilalt, conjugat cu proverbiala timiditate temperamentală, îl împiedică pe englez să-i bârfească în public pe oamenii celebri. El preferă să citească despre ce au realizat oamenii de vază ai naţiunii în intimitatea biroului sau a dormitorului. Pe de altă parte, e posibil ca Anthony Burgess să aibă dreptate când spune că trăsătura tipic britanică a cultului eroilor (aşa cum a fost el definit de Carlyle) ar putea fi considerată răspunzătoare de interesul supradimensionat faţă de biografie. Biografia joacă un rol determinant în stabilirea profilului unei epoci, prin prezentarea pe larg a unor „personalităţi accentuate" care o reprezintă şi-i determină spiritul şi orientarea. În epoca victoriană, biografia a devenit un omagiu adus respectabilităţii, conformismului şi spiritului epocii. Ea avea un caracter didactic şi moralizator astăzi inacceptabil, exploatând valoarea de "exemplu" a vieţilor investigate. Importanţa ei a fost atât de evidentă încât tatăl Virginei Woolf, Sir Leslie Stephen, a editat un *Dictionary of National Biography*. Prima fisură în zidul respectabilităţii a fost provocată de Lytton Strachey cu volumul *Eminent Victorians* (1918), a cărui ironie binetemperată ridică, discret, vălul respectului timid faţă de Marile Personalităţi. În epoca modernă, la englezi, biografia hermeneutică (a cărei model continuă să fie *Viaţa lui Samuel Johnson* a lui James Boswell), departe de a fi doar o "cetate de cuvinte" de interes pur cărturăresc, este asiduu frecventată de cititorii de rând, dornici să afle amănunte, picante ori nu, din vieţile oamenilor publici. În zilele noastre, reprezentantul cel mai ilustru al artei biografice este, probabil, Richard Ellmann, autorul a două capodopere despre James Joyce şi Oscar Wilde. Formula folosită de Ellmann este strict cărturărească, dar nu hagiografică: ea permite, prin abundenţa de date colectate, o extrapolare, sub forma exegezei operei. Vrednici urmaşi ai lui Ellmann în arta biografiei literare sunt Peter Ackroyd, Michael Holroyd în Regatul Unit, Leon Edel şi Carlos Baker în Statele Unite. Nu vorbim de biografiile romanţat-comerciale, ca volumele semnate de Kitty Kelly, versiuni expandate a jurnalismului galben practicat de tabloide.

Presa ne informează despre apariţia unui mare număr de biografii dedicate scriitorilor britanici de toate calibrele, sau, în unele cazuri, doar unor aspecte din viaţa şi activitatea lor. O astfel de carte este *Wodehouse: A Life*, de Robert McCrum, recenzată în *The Guardian* de Nicholas Lezard. O lume întreagă îl cunoaşte pe P. G. Wodehouse (tradus, cu câteva volume reprezentative, şi în România, la "Polirom"), creatorul lui Jeeves, al lui Bertie Wooster sau Lady Constance Keeble, bun de citit, pentru umorul său de factură anglo-saxonă, în cele mai negre momente de depresie. McCrum demonstrează în biografia sa că nu există aproape niciun elan romantic în toată proza lui Wodehouse, dar insistă că ceea ce-i animă cărţile este căutarea febrilă a comunicării cu Celălalt, complexitatea relaţiilor inter-umane. Biografiile anterioare dedicate scriitorului subliniau firea lui placidă, interesul pentru un trai burghez aşezat, lipsit de surprize. McCrum îşi pliază cercetarea pe cel mai notoriu episod din viaţa lui Wodehouse: capturarea sa de către nazişti, în 1940, şi discursurile ţinute la Radio Berlin în timpul războiului, în care minimaliza ororile regimului hitlerist, lucru care i-a adus o severă condamnare morală şi l-a pus în imposibilitatea de a mai reveni vreodată în ţara sa natală.

Mult mai interesant este volumul *Shades of Greene: One Generation of an English Family* de Jeremy Lewis, având ca subiect complexa şi contradictoria personalitate a lui Graham Greene, văzută în context familial. Ian Thomson îl recenzează tot în *The Guardian*. Ideea este că un autor cu viaţa atât de plină de lumini şi de umbre şi cu o operă atât de diversă are nevoie de un biograf disciplinat şi atent la nuanţe. La prima vedere, s-ar fi zis că Greene îl găsise în Norman Sherry, care a investit 30 de ani de cercetare în studiul său biografic şi a scrutat fiecare aventură sentimentală a scriitorului. După moartea lui Greene (în 1991, la 86 de ani) s-au scris şi altele. A lui Anthony Mockler, din 1994, *Graham Greene: Three Lives*, evident redactată sub influenţa atmosferei din Greeneland, îl cerceta în ipostazele de scriitor, explorator şi spion. *Shades of Greene* urmăreşte, în parte, să le dea o ripostă biografilor precedenţi, care "nu l-au servit bine pe Greene" şi în acelaşi timp să descrie întreaga familie. Graham Greene se află, normal, în centrul scenei, dar se pare că nu era unicul care avusese o viaţă colorată şi interesantă. Tatăl romancierului, Charles Greene, fusese piosul director anglican al unei şcoli particulare la Berkhamstead, lângă Londra. Cei cinci fraţi şi surori au fost cu toţii implicaţi în diferite afaceri tenebroase sau în acţiuni de o coloratură morală incertă. Fratele cel mai mare, Herbert - care i-a servit romancierului drept model pentru personajele compromise din universul său ficţional - frecventa mediile interlope şi, spre disperarea lui Charles, în timpul Războiului Civil Spaniol a spionat pentru fascişti. Spionajul, de altfel, e un fir roşu în istoria familiei, ca într-o melodramă despre Războiul Rece. Sora adorată a romancierului, Elisabeth, lucra în MI6 şi număra printre prietenii ei pe celebrul Kim Philby. Un verişor, Ben Greene, anti-capitalist intransigent, a fost deţinut şase luni la închisoarea din Brixton după ce Herbert Greene l-a denunţat ca fiind un simpatizant al Naţional Socialismului. În anii 1930, fratele mai tânăr al romancierului, Hugh, a fost corespondent la Berlin al ziarului *The Daily Telegraph* şi a criticat politica de persecutare a evreilor. Expulzat din Germania în 1939, a devenit director-general al BBC, încurajând producţiile comice. El împărtăşea interesul lui Graham faţă de literatura poliţistă victoriană şi, la pensie, şi-a cheltuit timpul şi banii colecţionând fascicole de aventuri, aşa-zisele "penny dreadfuls". A scris şi o splendidă povestire, des antalogată, "The Rivals of Sherlock Holmes", publicată în 1970. Cel mai respectabil dintre fraţi era însă Raymond, devenit medic psihiatru şi alpinist amator şi unul dintre primii cuceritori ai Everestului. Dintre verişoare se remarcă Barbara Greene, care era prietenă cu baronesa Moura Budberg, o exilată ruso-estoniană, amanta - printre alţii - a lui H. G. Wells. Graham Greene a convins-o, într-un moment de beţie din 1934, să-l însoţească într-o excursie în Liberia. Reportajul lui despre această călătorie, *Journey Without Maps* este considerat una dintre cele mai bune cărţi de călătorie din secolul XX. Greene a făcut probabil mai mult decât oricare alt scriitor pentru a consolida demnitatea literară a genului. Dar, fără ştiinţa lui, Barbara a scris propriul ei reportaj despre Liberia, publicat sub titlul *Land Benighted* şi considerat de câte Graham Greene superior versiunii sale.

Volumul lui Jeremy Lewis reproduce şi corespondenţa dintre Graham Greene şi Kim Philby, sub a cărui comandă Greene a lucrat ca agent de informaţii în Africa de Vest în timpul războiului. Nu rezultă clar dacă Greene era la curent cu activităţile de spionaj în favoarea Uniunii Sovietice ale lui Philby ("Dear Kim") înainte de demascarea lui din 1963.

V-am convins că lectura unei biografii poate fi la fel de palpitantă ca citirea unui *entertainment* de Graham Greene? ■

DLiviu Vlad

Domul din Florenţa, (conté)

28

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Mama

Radu Ţuculescu

Nu-mi amintesc niciodată să fi cîntat. N-am auzit-o niciodată fredonînd o melodie, ori măcar s-o murmure, în timp ce gătea, de exemplu. Nu exalta, nu exploda în cîntec cînd i se întîmpla ceva minunat ori cînd se simţea fericită. Cu toate acestea, a fost o fire deschisă, veselă, mereu gata să povestească amplu şi cu pasiune. Din orice mică întîmplare domestică, broda o adevărată "istorisire". Ea mi-a povestit despre prima mea "creaţie" literaro-muzicală: *Stalin, cu sapa-nainte/ trece, vesel, printre morminte...* Melodia nu mi-a putut-o reproduce, în cazul în care o fi existat vreuna. Apoi mi-a povestit cum, totuşi, îmi cîntase odată, cam pe cînd aveam în jur de patru ani, binecunoscuta melodie *Radu mamii, Radule...* Reacţia mea a fost una aproape isterică. Am izbucnit în plîns, am dat din picioare ca un apucat şi am zbierat cum că eu niciodată nu îmi voi cheltui gologanii la crîşmă cu haiducii, eu îi voi da ei banii cîştigaţi, aşa cum făcea şi tata... Dar pînă la moarte, numai ea a fost cea care mi-a dat bani, de cîte ori mergeam acasă la Reghin, din micile şi tainicele ei economii. Ba, chiar şi acum, la trecerea mamei în nefiinţă, am primit un ajutor bănesc oficial, la locul de muncă... Provenit, poate, tot din tainicele ei economii...

Mama a fost o femeie simplă, cu studii şcolare încheiate. Casnică, marea majoritate a vieţii sale şi-a petrecut-o în bucătărie, pregătind amiaza soţului şi a celor doi copii. Apoi, după ce copiii au plecat, doar a soţului. În mod obligatoriu, masa de prînz trebuia să fie alcătuită din trei feluri. Cel puţin... Tata îi dădea întreg cîştigul său lunar iar ea se ocupa de absolut tot ce ţinea de gospodărie. Aprovizionări, reparaţii, plăţi... Chiar şi de lemnele care trebuiau cumpărate pentru încălzitul casei din perioada iernii.

S-a născut şi a copilărit în satul Gura Râului. Bocca del Rio, cum îl numea Lucian Blaga. Căci adesea poposea poetul acolo, într-o casă aflată aproape de casa mamei, la una dintre iubitele sale constante. În satul ei natal, mama a cunoscut bine familia preotului Cioran şi a legat prietenie cu Aurel. Despre Emil îmi povestea că-i producea mari necazuri tatălui, era un mic golan, neastîmpărat şi obraznic, pus mereu pe şotii, unele capabile să declanşeze adevărate supărări ambilor părinţi. N-a priceput niciodată cum a putut ajunge Emil Cioran "om mare" la Paris, nici după ce i-am dat o carte de-a acestuia să o citească. Nu seamănă nimic din ce scrie acolo, îmi zise mama în urma lecturii, cu firea băiatului pe care l-am cunoscut din copilărie. Cred că vrea să ne păcălească, joacă teatru şi face pe grozavul, aşa cum făcea de obicei, continuă ea cu vesele intonaţii în glas. Cu vîrsta, se schimbă omul, am trîntit eu banala şi idioata replică. Mama a clătinat doar din cap şi a pufnit în rîs, fără să mai comenteze. Era clar, nu credea în "schimbarea" omului... Cel mult, într-o schimbare a "feţei"... un rid ici colo, o zbîrcitură, pungi sub ochi, găuri în şirul dinţilor...

În momentele de răgaz, îi plăcea să citească romane, vasta bibliotecă a tatălui stîndu-i la dispoziţie. Niciodată nu a comentat cărţile citite, cel mult spunea care i-a plăcut şi care nu. Oh, vai, dar cum se poate ca un om fără studii superioare, fără doctorat, să citească literatură cu pasiune!?, vor exclama, superior interogativ, unii atinşi de "morburi" pseudo-academice... cărora ar fi inutil să-ţi pierzi vremea pentru a le da un răspuns.

La mânăstirea din Topliţa (acolo unde a ajuns întreaga bibliotecă a tatălui meu), mama era cunoscută şi foarte îndrăgită. Mergea de mai multe ori pe an (desigur, cu soţul) şi participa la toate acţiunile mânăstireşti. A fost prietenă cu îngrijitorii de animale, cu măicuţele care trebăluiau prin bucătărie şi prin vasta gospodărie dar şi cu arhiereul vicar Antal (nepotul patriarhului Miron Cristea), cu arhimandritul Mihail Goia ori cu părintele stareţ Emilian Telcean. Unul dintre bunii ei prieteni fu Dumitru Stăniloaie care i-a scris o emoţionantă dedicaţie pe primul volum al Filocaliei... Firea ei sinceră, deschisă, comentariile directe şi tranşante, lipsite de orice urmă de fariseism, judecăţile ei simple dar nepoluate, au făcut-o s-o îndrăgească atît cei lipsiţi de studii cît şi cei cu o vastă cultură şi-un teanc de diplome...

După moartea tatălui, brusc mama a devenit parcă o altă fiinţă. Locuia deja la sora mea, într-un spaţiu generos, călduros şi ofertant. Dar a refuzat, la un moment dat, să mai iasă din camera ei. A refuzat să mai citească vreo carte ori măcar o revistă. Şedea pe marginea patului, în dreptul ferestrei cu perdelele trase şi privea afară cu ochii ei mari, albaştri, incredibil de curaţi şi de tineri. Vedea un drum, o colină cu cimitirul oraşului şi, în partea dreaptă a imaginii, bisericuţa de la intrarea în cimitir. Cîteva fire între doi stîlpi, ca nişte portative... Poate că ea vedea mult mai mult decît priveliştea aceea banală pe care era capabil s-o vadă oricine... Povestea din ce în ce mai puţin, repetîndu-se... Rîdea doar cu mine şi-mi spunea adesea, şoptit, cu proteza clănţănindu-i în gură: Radu mamii, ţie n-o să-ţi intre niciodată minţile-n cap! O aprobam şi fugeam la bucătărie să-i pregătesc ceva de mîncare. În sfîrşit, nu mai era nevoită să gătească...

Ani de zile, pe marginea patului, în dreptul unei ferestre, privind acelaşi peisaj care-şi schimba doar culorile, în funcţie de anotimp. Refuzînd cărţi, radio, televizor. Refuzînd a răsfoi albume cu fotografii de familie... Ochii neverosimil de limpezi, mari şi albaştri pe un chip abia atins de riduri... Mică, extrem de slabă, dar fără nicio durere fizică, se stingea tiptil, ca o umbră înghiţită de lumină.

Pe mama mea nu am auzit-o niciodată cîntînd. A făcut-o o singură dată, cînd eram prea mic ca să-mi pot aminti. Dar ea s-a transformat acum într-un cîntec pe care îl voi purta mereu cu mine. Unul fără cuvinte. Unul pe care odată, poate, am să-l scurg pe corzile viorii. O vioară tot de mama mea cumpărată, din economiile ei tainice... Ca să cînte fiul şi în locul ei...

■

Un băiat ca pâinea caldă

Adrian Ţion

A fost odată un băiat ca pâinea caldă. Chipeş, onest, talentat, venit din Basarabia. Mai exact din Vadu Roşu, judeţul Soroca. A coborât din nord ca dintr-un basm cu Făt-Frumos cel cu noroc la vânat. Fireşte, el era Făt-Frumosul acelor ani şi norocul l-a însoţit pretutindeni. Era atât de talentat încât a reuşit simultan la două facultăţi: la artă plastică şi artă dramatică. A urmat-o pe a doua şi i-a adus celebritatea, fără să-şi abandoneze total cea dintâi vocaţie, aceea de desenator năstruşnic. A fost un om hărăzit artei. A jucat în peste 40 de filme, încântând cu farmecul său milioane de spectatori. Atunci când filmele erau mai ales teziste, patriotarde peste măsură, iar comediile erau strict supravegheate şi răsavizate de cerberii culturnici ai regimului comunist. Comedii cuminţele, savuroase uneori, fără vulgarităţi, dar mai gustate de public decât deşănţatele producţii de astăzi care au nevoie de râsete înregistrate ca să-ţi dai seama că sunt comedii. A fost junele prim al anilor `60, înainte ca Florin Piersic să sufoce piaţa. A jucat alături de Ştefan Tapalagă, Ion Dichiseanu, Puiu Călinescu, Aurel Giurumia, băieţii noştri de suflet care ne-au amuzat, i-am simţit aproape, desfătându-ne copilăria. Una dintre primele comedii izbutite s-a numit chiar *Băieţii noştri.* Eroii erau tinerii acelei epoci heirupiste, studenţi exuberanţi, săraci, dar solidari, epocă din care realizatorii au ştiut să salveze şi să nuanţeze latura umană, evitând şabloanele. Alte comedii au fost *Alo?! Aţi greşit numărul!, Post restant, Vacanţă la mare, Dragoste la zero grade.* A urmat *Muschetarul român.* Ion Popescu-Gopo l-a folosit în *Faust XX* într-o feerie ştiinţifico-fantastică de o factură mult mai sofisticată. Actorul despre care vorbesc a devenit emblematic pentru o întreagă generaţie de artişti afirmaţi în deceniul şapte al secolului specificat şi în titlul filmului lui Gopo. Desigur, este vorba despre Iurie Darie. Astăzi, lumea vorbeşte mai mult despre fiul lui, Alexandru Darie, faimosul regizor. Dar tatăl Darie, unul din „greii actoriei româneşti", invitat la emisiunea de confesiuni a Eugeniei Vodă, a consimţit, cu o modestie de neînţeles, să se pună în umbra meritelor artistice ale fiului, cu care, se pare, era certat din cauza actualei soţii. A lăsat cariera lui artistică deoparte şi s-a lăudat că a construit o casă singur cu mâinile lui. Şi din acest motiv Iurie Darie dovedeşte că este un om ca pâinea caldă.

În teatru, reputatul actor a realizat roluri memorabile. Amintesc doar pe Sorin Vîlsan din *Nicnic* de Anca Bursan şi Gheorghe Panco unde avea o partitură de un comic irezistibil şi pe Cornelius din *Peţitoarea* de Thornton Niven Wilder. Sunt prestaţii ale înzestratului actor despre care publicul tânăr nu ştie mai nimic. Dacă Lucian Mândruţă îl numeşte „idolul copilăriei mele", un alt isteţ de pe net îl fixează cam aşa „un actor frumuşel, dar cam atât." Da, un actor frumos, care şi-a luat în serios şi vocaţia de desenator, realizând, pe vremea când televiziunea era în alb-negru, alături de fetiţa Mihaela, sprintene şi sugestive desene într-un lanţ de emisiuni tv pentru cei mici. Da, un actor talentat, longeviv, intrat în legenda filmului şi teatrului românesc. Aceasta este imaginea de o viaţă pe care o am şi o păstrez despre Iurie Darie.

La 81 de ani, îndrăgitul actor a fost târât într-un scandal dâmboviţean de joasă speţă, a cărui autoare este zăluda sa soţie şi fotograful hapsân Ştefan Ioniţă, zis Fane Jeg. Oripilantă porecla fotografului ca şi fapta sa. Oripilantă şi ideea Ancăi Pandrea de a se poza goală în pat împreună cu iubirea vieţii ei. Lovit de Alzheimer, bietul actor n-a realizat ce i se întâmplă şi s-a lăsat manipulat. A fost suficient ca pozele să fie răspândite în media ca ele să stârnească un val de scârnăvii la adresa celor doi iubiţei. Au fost numiţi „bătrâni horror", s-au făcut bancuri cu ei, ba s-a lansat zvonul că ar vrea să filmeze în filme porno. Oamenii de bună credinţă au propus Asociaţiei Actorilor Profesionişti să ceară o expertiză psihiatrică în cazul lui. Ei nu, deoarece nu se mai îndoieşte nimeni că e nebună. Nebună sau dornică de publicitate ieftină e acelaşi lucru atunci când atingi ridicolul şi scârba.

Pentru a sprijini reabilitarea actorului, victimă a unui showbiz degradant, pe nedrept târât în noroi, n-ar fi lipsit de interes ca posturile tv să difuzeze unele filme din tinereţea lui Iurie Darie. Ce plăcere ar fi să revedem *Băieţii noştri*!

■

Black Pantone 253 U

O introducere în jazz

Ioan Muşlea

De cum m-am încumetat să „atac" această *introducere în jazz,* mi-am dat seama că rândurile ce urmează vor trebui să răspundă câtorva întrebări.

În primul rând, se pune problema dacă ar mai fi sau nu nevoie de încă o lucrare românească despre jazz devreme ce există deja altele câteva tratând aceeaşi temă fără a mai pune la socoteală şi traducerea cărţii lui Andre Hodeir: "Jazzul, oameni şi probleme" (Ed. Muzicală, 1965) sau excelentele traduceri ale lui Roland Syekely între care se remarcă o *Istorie a jazzului*[1], semnată de Lucien Malson, imposibil de găsit. Răspunsul este cum nu se poate mai simplu: în momentul de faţă, în româneşte, nu dispunem de nici o lucrare care să facă accesibilă - în evoluţia sa integrală, adică de la origini şi până înspre anul 2000 - acest gen de muzică atât de aparte. Întrucât afirmaţia poate părea destul de gravă cred că ar fi mai nimerit să discutăm "la concret" şi să începem, aşadar, prin a trece în revistă - pe scurt - lucrările care ar putea constitui o bibliografie utilă în acest domeniu.

Cândva, prin anii '60, muzicologul George Sbârcea publicase "Jazzul, o poveste cu negri" (Ed. Muzicală, Bucureşti, 1974). Lucrarea a fost considerată multă vreme a fi una de referinţă, deşi numeroasele sentinţe şi judecăţi de valoare supuse ideologiei vremurilor apăruseră, încă în epocă - şi cu atât mai mult peste ani -, de-a dreptul penibile. Din păcate, cartea era, încă de pe atunci, complet depăşită atât din pricina informaţiei cât şi a vizibilei opacităţi a autorului, acesta ignorând j31 nenumăratele evenimente, rupturi şi înnoiri radicale petrecute în hotărâtorii ani '60-'70, cei, de fapt, ai tuturor avangardelor.

Ceva mai recent decât acea "poveste cu negri" ar fi *Dicţionarul de jazz* apărut în 1976 sub semnătura lui lui Mihai Berindei. În cuprinsul lucrării domneşte deja o cu totul altă atmosferă şi referinţele privitoare la tot ce s-a petrecut cu adevărat în jazzul (*esenţial* al) anilor '60 ori '70 se bucură de atenţia cuvenită. Competenţa şi "deschiderea" autorului nu pot fi puse la îndoială, însă - în mod surprinzător - consultarea lucrării (în special în cazul cititorului neavizat) poate oferi prilejul unor confuzii inevitabile. Este regretabil, bunăoară, faptul că - nu o dată - acest prim dicţionar românesc de jazz acordă un spaţiu mult prea generos unor instrumentişti şi muzicieni români (de toată mâna), în vreme ce majoritatea adevăraţilor creatori din lumea largă sunt literalmente "expediaţi" în doar câteva rânduri. Din păcate, exemplele sunt nenumărate, fiind de ajuns să amintim că, de pildă, Ramon Tavernier se află pe picior de egalitate cu Cannonball Adderley, unui Sandu Avramovici i se acordă aceeaşi atenţie precum "unicului" Albert Ayler sau - culmea! - enumerarea meritelor (nu puţine, e drept) ale "dinastiei" Berindei ocupă un spaţiu întrecându-l copios pe cel acordat unor John Coltrane ori Miles Davis. În ciuda celor mai bune intenţii ale autorului, asemenea gafe nu pot decât să contribuie la debusolarea celor dornici să se informeze.

Lucrurile s-au îndreptat în mare măsură prin apariţia - în anul de graţie 1998, la Editura Tehnică - a unui alt *Dicţionar de jazz* semnat de Adrian Andrieş. De astă dată, slavă Domnului!, în cuprinsul lucrării figurează doar muzicieni străini. Profesionalismul abordării şi informaţia copioasă, adusă la zi, acoperind pentru prima dată anii '80-'90 (încă "fierbinţi"!) fac din această carte un instrument indispensabil, care - aşa cum precizează autorul - li "se adresează cu precădere iubitorilor genului, acelor împătimiţi şi dăruiţi jazz-ului, precum şi tuturor celor interesaţi de acest subiect".

O altă "cărămidă de ... nădejde" pusă la temelia unei atât de necesare bibliografii de specialitate s-a ivit o dată cu apariţia consistentei lucrări a lui Constantin D. Mendea "JAZZUL CLASIC - ISTORIE ŞI LEGENDĂ" (Ed. PAIDEIA, Bucureşti, 2001). Autorul izbuteşte performanţa rară de a evoca în chip convingător "momentele de istorie, dar şi de legendă ale jazzului clasic", adoptând un mod de prezentare plăcut şi accesibil, care, cel mai adesea, îmbracă forma unor povestiri. La contribuţiile amintite mai sus se cuvine să adăugăm - chiar dacă este mai curând vorba despre un compendiu - şi "Cursul de istoria jazzului" (Ed. MediaMusica, Cluj, 2000) *pus la cale* de Iosif Viehman, un entuziast irecuperabil al marilor orchestre "de toate culorile", dublat de neobositul animator al unuia dintre cele mai selecte şi mai vechi cluburi de jazz din România.

Alte două volume (de astă dată, de excepţie!) le datorăm condeiului inspirat al poetului Virgil Mihaiu: este vorba de "Cutia de rezonanţă" (Ed. Albatros, 1985) şi "Jazzorelief" (Ed. Nemira, 1993). Cele două lucrări sunt scrise cu o artă consumată, însă - din păcate - la un nivel accesibil cel mai adesea doar iniţiaţilor întru jazz & poezie ori dedulciţilor la toate mutaţiile petrecute - din 1950 încoace - în teritoriile cele mai întortochiate ale căutărilor estetice. Virgil Mihaiu a fost şi rămâne un om providenţial pentru jazzul românesc - şi nu numai! -, contribuind la propăşirea şi cunoaşterea sau promovarea unor performanţe, tendinţe şi nume oarecum ... confidenţiale, acoperind ţinuturi mai greu accesibile ori mai "exotice". In acest sens menţionăm atât participarea sa la volumul "Russian Jazz New Identity", publicat la Londra în 1985, cât şi ultima sa contribuţie: "Jazz Connections in Portugal" (Ed. Alfa Press, 2001). Pentru ca portretul "personajului" să fie cât de cât complet, vom mai aminti şi de *conferenţiarul* neobosit care a cuvântat despre jazz (& poezie) în SUA, Germania, Elveţia sau Marea

XIX Międzynarodowy Festiwal Muzyki Jazzowej, Warszawa 21-24-X-1976
19 th International Jazz Festival, Warsaw October, 21-24 1976
Jazz Jamboree '76

Britanie fără a-l da însă uitării pe "freneticul" publicist care *scoate,* de ani şi ani de zile, singura "minirevistă" din spaţiul românesc dedicată jazzului, adăpostită fiind aceasta în paginile revistei "Steaua" din Cluj.

Iată, în sfârşit, şi cea de a doua întrebare care ar suna cam aşa: există, oare, cititori potenţiali pentru o asemenea "introducere în jazz"? Dincolo de faptul că toate lucrările enumerate mai sus şi având ca subiect *jazzul* sunt de mult epuizate, răspunsul îmi pare să vină oarecum de la sine: jazzul este o muzică nouă, tânără (chiar dacă a depăşit suta de ani!), iar, la noi, concertele/recitalurile de jazz "fac" (sau - mai bine zis - *făceau* !) cu regularitate săli arhipline, înţesate de tineri. Astăzi, când „oferta" culturală a devenit „pe bune" ameţitoare mai mult ca oricând, noile generaţii sunt cu adevărat libere şi - în ce mă priveşte - le văd, le simt, le bănuiesc întotdeauna gata să pună întrebări, să încerce să se lămurească în toate privinţele şi în legătură cu orice le poate stârni interesul.

Lucrarea de faţă se adresează, aşadar, cu precădere tinerilor, însă - în aceeaşi măsură - şi tuturor celor ... "rămaşi tineri" şi care se vor încumeta să descopere jazzul, să se apropie de el. Ea se vrea un ghid, o *adevărată* introducere în jazz care să lămurească anumite lucruri, călăuzindu-le paşii celor ce - chiar dacă încă ezită - vor cu adevărat să afle câte ceva despre începuturile, meandrele şi devenirea acestei modalităţi de exprimare. *De obicei, când ajungi la sfârşitul unei introduceri, sunt amintiţi cei cărora le rămânem îndatoraţi. Ei bine, mulţumirile mele se îndreaptă înspre incomparabilul Zsolt Győrgy, un adevărat* ***guru*** *pentru tot ce a însemnat* ***jazzul*** *în România ultimelor trei sau patru decenii.*

Nota:

1. Iniţial într-un foileton adăpostit de ... revista *Tribuna!*

■

Două simfonii la două voci

Concertul de vineri, 15 octombrie, desfăşurat în cadrul festivalului *Toamna Muzicală Clujeană* la Casa de Cultură a Studenţilor a avut în program simfoniile *Pastorala* (VI, Re major, op. 68) şi *Destinul* (V, do minor, op. 67) de Ludwig van Beethoven. Orchestra Filarmonicii de Stat *Transilvania* condusă de bagheta dirijorului bucureştean, Horia Andreescu.

Oleg Garaz

Decizia dirijorului de a plasa in deschiderea concertului o simfonie non-conflictuală ca şi conţinut a fost, în opinia mea, una neinspirată. Simfonia *Pastorala* (a VI-a, Fa major, op. 68) reprezintă o „stranietate" în ciclul celor nouă simfonii ale lui Beethoven. Această calitate iese în evidenţă cu atât mai mult cu cât îi urmează Simfoniei *Destinului* (a V-a, do minor, op. 67), „şlagăr" arhicunoscut şi asociat în opinia autoarei programului de sală (Oana Andreica) cu „ ... victoria Aliaţilor în cel de-al Doilea Război Mondial" (fără comentarii).

Toate cele cinci (!) părţi ale simfoniei, fiecare cu un „subtitlu" explicativ privind conţinutul muzicii, s-au succedat într-un mod linear, cu o plajă expresivă destul de uniformizată şi susţinută de către dirijor cu bunăvoinţa unei prezenţe deşi participative, însă mai degrabă în calitate de asistent interesat decât drept instanţă decizională principală, aşa cum ar fi fost normal. Astfel, chiar în prima parte (*Allegro ma non troppo,* narând despre bucuria trăită de sosirea la ţară) focalizarea interpreţilor a fost orientată pe tema principală a acestei forme de sonată, una bucolică, plină de vivacitate zburdalnică, ceea ce m-a trimis mai degrabă la animaţiile lui Walt Disney, cu fauni şi fluturaşi, săltând vesel pe o pajişte înflorită. Şi toate astea chiar dacă în această parte Beethoven realizează o ţesătură extrem de subtilă de motive ritmico-armonice scurte reluate continuu şi prin asta „încriptând" în muzică ideea unei infinite diversităţi naturale. Partea a doua (*Andante con moto,* Scena la pârâu) a reprezentat, chiar şi după o scurtă pauză, o continuare aproape fidelă a primei părţi. Parcă m-aş fi aşteptat la o mai intensă detaliere a textului beethovenian, la o mai mare focalizare pe aspectele legate de nuanţele expresive, la o mai implicată abordare a timbralităţii sau agogicii. Însă totul înainta într-o logică aproape cadenţată înspre partea a treia, pârâul şi-a continuat imperturbabil curgerea. Începând cu partea a treia (*Allegro,* Reuniunea plină de bucurie a ţăranilor) desfăşurarea materialului muzical nu a mai fost întreruptă de pauzele implicite între părţi, şuvoiul bucuriei „ca la ţară", a scos în evidenţă mai degrabă stângăcia lui Beethoven de a reproduce la modul propriu sentimentele de bucurie. Dansul ţăranilor voioşi, probabil, a fost limita superioară la care compozitorul înţelegea bucuria de a trăi şi ar trebui să mă fi simţit înduioşat la audierea muzicii acestei părţi, însă ceea ce am resimţit a fost mai degrabă o relevare tot mai puternică a monotoniei, mai ales la revenirea constantă a sonorităţilor de „scripcă" dezacordată, iar iritarea progresivă a fost într-o oarecare măsură stăvilită doar de începutul părţii a IV-a (*Allegro,* Furtuna). Rezolvată în aceeaşi cheie evident „austeră" (am tot aşteptat mai multe detalii expresive sau, poate, un joc mai implicat expresiv cu textul partiturii) dată fiind tonalitatea omonimă – fa minor -, bubuitul timpanului (imaginea tunetului), agitaţia grupurilor instrumentale de corzi, câteva culminaţii, agitate şi ele au creat impresia unei precipitări, o senzaţie mai de grabă nejustificată, mai ales în cazul acestei muzici descriptive şi atât de intens narative, în care m-aş fi aşteptat, ca dirijorul să mai întârzie, cu savoare, la câte un profil melodic, ritmic sau de scriitură. Însă nu... în logica desfăşurării urma partea a V-a (*Allegretto,* Sentimente de bucurie şi recunoştinţă după furtună), care trebuia sa încheie tot parcursul acesta grăbit printr-o galerie de imagini ale naturii, fugitiv, cu explicaţii dirijorale sumare, chiar dacă şi precise şi binevoitoare şi evident cu nelipsitul profesionalism care îl caracterizează pe dirijorul Horia Andreescu.

Chiar dacă în aparenţă Simfonia a VI-a, *Pastorala,* nu prezintă niciun pericol evident, cumulul de „ameninţări" mascate la adresa interpreţilor şi, în general, la imaginea muzicii sunt, în opinia mea, suficiente şi nu pot fi ignorate cu uşurinţă. În primul rând, flancarea acestei simfonii, repet, non-conflictuală, de către două simfonii una „furioasă" şi alta „orgiastică" (a V-a, a *Destinului* şi a VII-a, numită de Wagner „Simfonia dansului") îi reduce puternic din impactul impresiv. În continuare, o evidentă omogenitate a sonorităţii – grupuri masive de corzi cu inserţii de instrumente de suflat şi, pe alocuri, de alamă, aplatizează şi uniformizează sonoritatea orientând totul înspre o evidentă monotonie şi platitudine. Într-un al treilea sens, însăşi caracterul materialului muzical, bucolic, idilic, uşor nostalgic, cu voioşia implicită şi simplitatea unor trăiri degajate de încărcătura esteticului înalt, iată doar trei dintre multiplele „recifuri" care pândesc oricare concepţie interpretativă în intenţia de a o scufunda în monotonie, irelevanţă, convenţionalism şi manierism, evident, cu tentă clasicizantă.

Interpretarea a fost una îngrijită, supravegheată de dirijor în binecunoscutul lui stil bine definit ca ţinută scenică şi respect faţă de public şi interpreţii de pe scenă. Însă niciunul din riscurile enumerate mai sus nu a fost evitat. Concluziile vă aparţin. ■

Ludmila Sprincean

Cele două lucrări ale compozitorului german au fost compuse în aceeaşi perioadă a creaţiei, dar cu toate acestea sunt diferite ca structură şi conţinut. Simfonia a V-a, *a Destinului,* este una dintre cele mai cunoscute lucrări din întreaga creaţie a compozitorului. Incipitul lucrării, motivul destinului, prin simplitatea sa ritmică şi intonaţională impune o tensiune sonoră şi devine astfel *izvorul* materialului sonor ulterior.

După o scurtă trecere în revistă a „câmpului de bătălie", pornind cu un *scatto* exploziv şi implicând o gestică fermă şi, în acelaşi timp, sugestivă, dirijorul Horia Andreescu a dat curs primei părţi a simfoniei, *Allegro con brio.* Deseori momentele cele mai simple reprezintă cea mai dificilă problemă, aşa cum s-a vazut şi în primele măsuri ale lucrării. Micile nuanţe de nesincronizare au dus la o distorsionare a imaginii sonore, astfel *motivul destinului* a fost uşor ezitant. Cu toate acestea discursul sonor a revenit în scurt timp în fluviul „clocotului destinal" al muzicii. Tempoul alert şi plin de nerv, ritmica incisivă şi în special acea intonaţie, ameninţătoare, cunoscută drept *tricordul beethovenian,* toate împreună au exprimat ceea ce deja demult cunoaşte oricare meloman oricât de puţin versat drept ideea şi imaginea Destinului care *bate la uşă* (Anton Felix Schindler). Într-o manieră specifică stilului beethovenian, dirijorul a conturat cu fermitate şi siguranţă reliefurile aproape „grafice" ale dinamicii. Un alt aspect important ar fi şi contrastul de registre, în special momentele în care sonoritatea *ameninţătoare* a corzilor grave sugerată prin însăşi expresia materialului sonor veneau într-o vizibilă contradicţie cu o expresie *ezitantă* atunci când era atins registrul acut, au dus la o polarizare puţin exagerată a extremelor expresive.

Dacă în prima parte am asistat la un adevărat conflict, în ceea de a doua, *Andante con moto,* intensitatea şi zbuciumul s-au ridicat la nivelul unui *imn,* în care erau resimţite din plin reminiscenţele stării emoţionale încordate anterioare. Momentele de *tutti* orchestral au fost realizate cu cea mai mare măiestrie, fiind creată astfel o atmosferă solemnă. Elementele variaţionale au fost concepute de către dirijor în linii melodice bine conturate şi interpretate de formaţia orhestrală cu o cursivitate lejeră. De apreciat au fost şi momentele solo la clarinet, flaut şi oboi care au creat acea nuanţă meditativă specifică părţii a doua. După momente de *pianissimo* create la nivelul întregii orchestre, a intervenit linia plină de melancolie a fagotului, care fructifica imaginea frământării interioare. Partea a doua a simfoniei s-a încheiat cu aceeaşi temă solemnă.

Partea a treia *Allegro* a început printr-un arpegiu intonat cu un admirabil rafinament în nuanţe de *pianissimo* de către corzile grave – violoncel şi contrabas, completate în măsurile următoare în aceeaşi manieră de restul orchestrei. Iar ca un contrast, a intervenit un marş sacadat şi impunător în care au ieşit în evidenţă intrumentele de suflat.

Muzica s-a revărsat ca un fluviu când mai rapid când mai lent şi a dobândit pe parcurs volum şi consistenţă. Totul a culminat în partea a IV-a a lucrării. Revin din nou aceleaşi intonaţii festive realizate cu un volum şi intensitate de această dată mult amplificate. Liniile ascendente în dinamică de *crescendo* se contrapun celor descendente, fiind creat astfel din nou un miez plin de framântări şi nesiguranţă, dar totul se rezumă la idei care de fapt nu au putut fi realizate până la urmă. Neîntârziat se afirmă mult aştepata victorie, desigur în nuanţe de *forte* şi expusă în acorduri foarte bine aşezate, accentuate şi într-o continuă accelerare.

Bagheta dirijorului semnalează acordul final care încheie atât partea a IV-a, cât şi întreaga lucrare şi, evident, întreaga seară beethoveniană într-un mod, pot spune, triumfător. Nu s-a putut evita senzaţia de redundanţă mai ales în nesfârşitele reluări cadenţiale din Coda simfoniei, însă acest aspect îl putem datora mai mult însăşi textului muzical propriu-zis, decât concepţiei dirijorale. Însă chiar şi cu aceste mici „asperităţi", cele două capodopere ale clasicismului vienez au reprezentat o reuşită, fapt confirmat şi de entuziasmul publicului meloman clujean. ■

Italia, toamnă literară

Mircea Opriță

La ora actuală, Premiul „Val di Comino", care se acordă anual la Alvito, în Ciociaria, contează drept al treilea, după unii chiar al doilea dintre premiile literare ale Italiei, în ordinea importanței lor. A ajuns de-acum la a XXXV-a ediție, ceea ce spune destule despre seriozitatea organizatorilor, despre tenacitatea şi inspirația cu care au ştiut să transforme o inițiativă inspirată, lansată în 1976, într-o manifestare culturală cu caracter permanent, din ce în ce mai bine pusă în valoare. De-a lungul anilor, premiul a încununat poeți contemporani importanți, de la Pietro Cimatti şi Andrea Zanzotto până la Roberto Rossi Precerutti şi Pier Luigi Bacchini, cel din urmă chiar în această toamnă. Distincția se acordă şi pentru eseu, unde lista e iarăşi lungă şi „grea", începând cu Elio Gioanola şi Claudio Magris, ca să ajungă la câştigătorul din acest an, Emerico Giachery. Între traducătorii premiați la Alvito figurează, pe lângă italieni, şi autori străini (bunăoară Lev Verşinin, Philippe Renard, Gham Shyam Singh, Panos Misserlis şi Carlos Vitale) care s-au remarcat prin contribuția lor la cunoaşterea literaturii italiene contemporane în limbile şi în țările din care provin. Premiul îi vizează, de asemenea, pe jurnalişti, în dubla lor formulă de manifestare, presa scrisă şi comentariul televizat, iar din 2005 încoace s-a acordat şi unor actori importanți (Giancarlo Giannini, Giuliano Gemma, Enzo De Caro, recent italo-americanului Vincent Spano) pentru recitalurile lor consacrate poeziei.

O manifestare cuplată cu cea descrisă mai sus, dar de dată mai recentă (ajunsă la a VIII-a ediție), este Premiul European de Proză „G. Ferri – D. H. Lawrence", purtând numele unui publicist născut prin partea locului şi manifestat energic în Roma începutului de secol XX, alături de celebrul scriitor englez, care şi-a localizat unul dintre romane în decorul de pregnantă frumusețe al localității Picinisco din Val di Comino.

Ceea ce ne interesează în mod deosebit pe noi este, însă, Festivalul internațional de poezie din Alvito şi Val di Comino, ajuns şi el la ediția a XVIII-a, şi în cadrul căruia în această toamnă (27 septembrie – 2 octombrie) poezia română s-a bucurat de o atenție specială. Principalul organizator al tuturor acestori sărbători literare emanate din Ciociaria este venerabilul şi distinsul poet Gerardo Vacana, om cu o faimă de invidiat în zonă, care a reuşit din nou să canalizeze spre obiective culturale importante energiile locului, ca şi sprijinul autorităților provinciale, regionale şi comunale. Pentru cine nu cunoaşte mai îndeaproape ținutul, amintindu-şi eventual doar de un celebru film italian de pe la mijlocul secolului trecut, *La Ciociara,* trebuie să spun că teritoriul purtând acest nume, Ciociaria, se află mai la sud de Roma (Lațio, totuşi, în marginea dinspre parcul național al munților Abruzzi) şi mai la nord de Napoli: o depresiune largă, înconjurată de piscurile împădurite, parțial golaşe ale Apeninilor, şi unde sate sau mici orăşele se cațără pe pante copleşite de livezi cu măslini şi smochini, alcătuind structuri urbane în trepte, cum cred că numai în Grecia mai poți să vezi. Cu frumusețea lor calmă, caldă şi tulburătoare, locurile se invită singure pe planşeta pictorului, ceea ce se poate constata de altfel şi în atelierele principalilor artişti plastici din regiune, Gianfranco Renzi din Alvito şi Luciano Tocci din San Donato.

Oaspeții Festivalului au fost francezii Georges Drano şi Nicole Stamberg, spaniolii Carlos Vitale şi José Antonio Martínez Muñoz, elvețienii Jacques Meylan şi Raquel Soares, austriecii Hans Raimund şi Franziska Stransky, camerunezul Ndjok Ngana şi, bineînțeles, românii, poeți şi traducători, invitați de dinamicul Gerardo Vacana şi în virtutea relațiilor lor speciale cu limba, cultura şi literatura italiană. Vasile Igna odinioară, la Editura Dacia, a publicat ediții monumentale din poezia italiană clasică (Petrarca, Leopardi) şi contemporană (Montale). Mircea Petean, de asemenea, la Editura Limes, continuă tradiția aceasta printr-un interes constant acordat promovării spre public a prozei şi poeziei italiene de azi. Între volumele traduse de Doina Opriță, cele mai multe sunt plasate sub numele unor scriitori italieni contemporani. Ca să nu mai amintesc decât în fugă că şi semnatarul acestor rânduri se străduieşte să construiască o punte de interculturalitate printr-un proiect de lirică bilingvă, în care valorile speciale ale Ciociariei se întâlnesc cu cele mai generale, din întreg spațiul cultural italian. O prezență mai veche în peisajul Festivalului, Marta Izsak, s-a aflat de asemenea între invitații din această toamnă. Mai rămâne să-l pomenesc pe Ioan Es. Pop, care descoperă lumea colorată a Italiei abia acum, dar a cărui poezie a produs o excelentă impresie în locurile unde a fost audiată, în original şi în traducere italiană. Ca să nu fiu învinuit de exces de modestie, ar trebui să adaug că versurile tuturor s-au bucurat de o bună primire în cadrul acestei secvențe a Festivalului care s-a organizat ca Săptămână a poeziei româneşti în Ciociaria, fiind onorată, în consecință, şi de prezența reprezentanților Ambasadei României, ai Accademiei di Romania, aceasta din urmă prin directorul său, istoricul Mihai Bărbulescu.

Toamna în Val di Comino este ea însăşi o poezie, care se impune simțurilor în chip năvalnic şi absolut memorabil, fie la abația din Montecassino, fie la cea din Casamari (unde a avut loc şi o pasionată masă rotundă despre traducerile literare), fie în locuri de uimită contemplare a naturii, precum Termele lui Varro din Cassino sau piața centrală din Picinisco, de unde valea şi munții care o fac posibilă şi o ocrotesc se pot admira într-o panoramă splendidă. În cadrul acesta general aş spune că şi poezia noastră s-a simțit excelent, recitată sub cerul liber, în decorul de clasică sobrietate al teatrului roman din Cassino, ori pe scena teatrului comunal din Alvito, ori în Auditorium-ul din Gallinaro, nu departe de locul unde mulțimile vin în pelerinaj la sanctuarul miracolului ce poartă numele de „Copilul Isus". Dar cred că nu greşesc deloc precizând că poezia s-a simțit extraordinar de bine mai ales în mijlocul celor mai tineri spectatori şi actori totodată, fiindcă elevii şcolilor din Alvito şi împrejurimi ne-au rezervat surpriza de a pregăti şi susține ei înşişi lectura versurilor noastre, bucurându-ne pe noi, ca autori, şi bucurându-se ei înşişi de întâlnirea cu cei ce, în diverse limbi europene şi nu numai, produc gânduri lirice şi metafore împărtăşite de public şi împărtăşite reciproc.

■

Ortodoxia și criza (V)

(urmare din pagina 25)

Însă din păcate asceza, care stă la baza vieții creştine, nu este trăită în societățile hiper-consumiste. Spunând asceză înțelegem buna întrebuințare a bunurilor materiale necesare vieții, iar nu acumularea şi consumul exacerbat a acestora. // De asemenea, în societatea contemporană se poate remarca că există o mare discrepanță între cât se consumă şi cât se produce. Atunci când într-o țară creşte nivelul de trai fără să producă, este firesc să ajungă la criză economică. Aceasta se întâmplă şi în viața noastră familială şi personală. Atunci când cheltuielile sunt mai mari decât veniturile, când cheltuim sume de bani, chiar împrumutați, pentru distracții sau de plăcere, atunci se generează criza economică."

Un diagnostic cât se poate de clar. Pledând cum am văzut pentru intensificarea filantropiei, a formelor concrete de ajutor față de aproapele, documentul nu trece sub tăcere nici obligația politicienilor de a fi în slujba comunității, lipsa acestora de conştiință fiind la urma urmelor una dintre cauzele crizei: „Responsabilitatea crizei economice aparține şi celor care administrează temporar treburile obşteşti, atunci când nu îndreaptă poporul în direcțiile corecte, ci mai mult îl provoacă; atunci când nu sunt folosite corect taxele încasate, care trebuie să fie recompensatorii; atunci când nu spun adevărul, nu respectă pe oamenii care au avut încredere în ei şi nu iau măsuri cu un înalt simț de dreptate. Responsabilitatea lor este mare pentru că, potrivit Sfântului Vasile cel Mare, «răutățile celor care conduc se răsfrâng asupra vieții celor conduşi»."

Finalul mesajului pastoral este un subtil apel la reforma statului de drept, la ajustarea instituțională şi la repunerea în centrul autorității publice a grijii față de cetățean: „Sfântul Sinod se adresează în această perioadă tuturor, clerici şi laici, conducători şi conduşi, oferind un mesaj de nădejde şi optimism, curaj şi credință. Prin urmare, îi cheamă pe toți să dobândească modul de viață al primilor creştini care trăiau având bunurile în comun şi oferind cele prisositoare pentru nevoile fraților lor. În acelaşi timp, Sfântul Sinod se roagă lui Dumnezeu să le dea politicienilor care conduc treburile publice, în mod deosebit în această perioadă critică, putere, inspirație, conştiință, ingeniozitate, combativitate, nu doar pentru a găsi soluții şi pentru ca țara noastră să înfrunte criza, ci şi pentru a restructura şi moderniza instituțiile noastre publice, precum şi pentru a aborda cu mai multă sensibilitate şi dreptate problemele oamenilor care sunt nevoiți să ridice poveri greu de suportat."

În numărul viitor al rubricii ne vom ocupa de poziția Bisericii Ortodoxe din România nu atât *față de* criză, cât mai ales *în vreme de* criză.

■

Ce-ar fi viața fără râs?...

Ioan-Pavel Azap

...este sloganul sub care s-a desfăşurat (şi) cea de a doua ediție a Festivalului Internațional de Film Comedy Cluj (8-17 octombrie a.c.). Cu peste 100 de filme programate în opt secțiuni paralele (Competiție, Focus Franța, Scurtmetraje, Focus Ungaria, Panorama, Medalion Geo Saizescu, Silent), ediția 2010 a fost - cum e şi firesc, la Cluj cel puțin - superioară „ediției pilot" din anul precedent. Şi aici meritul revine evident echipei de realizatori şi organizatori ai Festivalului, pe care mă grăbesc să o amintesc la început, contrar uzanțelor, pentru ca nu cumva să o uit din „fuga tastaturii": Sorin Dan - director, Myriam Alexowitz - director artistic, Vladimir Marin - director artistic, Horațiu Dan - director administrativ, Simona Istrătescu - director promovare, alături de care au evoluat în diferite departamente: Bianca Felseghi, Mădălina Coțiu, Florina Nistor, Tiberiu Pop, Roxana Crăciun, Dan Mocan, Monica Grecea, Vlad Gliga, Sonia Dragoş, Radu Toma.

În concurs s-au aflat anul acesta nouă filme din tot atâtea țări, iar o trecere în revistă este absolut necesară competiția fiind „coloana vertebrală" a oricărui festival, în jurul căreia gravitează celelalte secțiuni; le amintesc aici în ordinea vizionării, fără nicio tentativă de ierarhizare.

Iubitul zid al Berlinului (*Liebe Mauer,* Germania, 2009; r. Peter Timm) - o „imposibilă iubire" dintre un grănicer estgerman şi o tânără din Germania democrată, despărțiți de Zid. Ritm, suspans, umor, happy end, respectându-se convențiile genului; unul dintre cele mai curate filme din Competiție.

Cadoul (*El regalo,* Chile, 2008; r. Cristian Galaz, Andrea Ugalde) - o poveste de dragoste la vârsta a treia, fără false pudori dar şi fără a cădea nicio clipă în ridicol sau obscen. Un scenariu excelent, transpus impecabil regizoral şi interpretări de clasă. Este filmul din concurs preferat al sussemnatului. Ar fi meritat cu prisosință un premiu pentru scenariu şi / sau regie. Din păcate, n-a fost să fie.

O nouă zi (*Brau Nue Dae,* Australia, 2009, r. Rachel Perkins) - un muzical banal, convențional, care ar putea primi cu (multă) bunăvoință calificativul „drăguț". Absolut inexplicabilă, stupefiantă de-a dreptul decizia juriului de a-i acorda Trofeul pentru cel mai bun film. Singura peliculă care nu-şi justifică (nici măcar) girul selecționerilor.

Aşteptând dragostea (*Mala wielka milosc,* Polonia, 2008; r. Lukasz Karwowski) - un avocat din SUA, putred de bogat, renunță la bani şi la viața lipsită de sens pe care o duce pentru a se căsători cu iubirea vieții lui: o tânără varşoviană (care îl momeşte spunându-i că e minoră şi... însărcinată, cei doi având „în comun" un contact sexual pasager!). Clişeistic până la sufocare, chiar dacă povestea are oarece coerență, de la scenariu, trecând prin regie, până la interpretarea de o crasă convenționalitate. Şi cât de corect politic este homosexualul „cu suflet mare"...

Hipsters (*Hipsters,* Rusia, 2008; r. Valery Todorovsky) - un muzical impecabil despre „hipsterşi", un fel de hippy *avant-la-lettre* din Rusia sovietică a deceniului cinci. Frumos şi emoționant fără a fi patetic ori tezist.

Panică (*Panik,* Ungaria, 2008; r. Attila Till) - mai (prea!) multe poveşti care trenează: o tânără suferind de anxietate, un frate bântuit de viziuni cu extratereştri (altfel spus: nebun), o mamă histrionică, un cuplu de polițişti homosexuali aflat în criză... Deşi reuşit în anumite secvențe, ansamblul nu coagulează.

Tiramisu (*Tiramisu,* Olanda, 2008; r. Paula van der Oest) - o comedie onestă, fără pretenții deosebite, răsplătită cu un meritat premiu pentru rol feminin principal.

Baronii (*Les barons,* Belgia, 2009; r. Nabil Ben Yadir) - o poveste despre trei tineri prieteni arabi din... Bruxelles. A trăi la întâmplare nu este o opțiune viabilă. Prin moartea celui care părea cel mai dotat pentru supraviețuire dintre ei, finalul răstoarnă premisele accentul mutându-se, neostentativ, pe tragic.

Vavien (*Vavien,* Turcia, 2009; r. Durul Taylan, Yagmur Taylan) - o comedie aproape neagră despre un soț care, îndrăgostit de o uşuratică dansatoare de cabaret şi plictisit de rutina mariajului, se hotărăşte să-şi ucidă soția, cu un drum alegându-se şi cu banii de pe asigurarea de viață a consoartei. Un fel de *Divorț în stil italian,* dar cu final fericit. Absolut reconfortant.

Regalul ediției din acest an a Comedy Cluj a fost, pentru mine unul cel puțin, secțiunea Silent dedicată lui Buster Keaton: *Mecanicul generalei* (*The General,* 1926), *Steamboat Bill, Jr.* (1928) şi câteva scurtmetraje tot din deceniul trei al secolului trecut avându-l ca protagonist pe genialul actor care nici măcar n-a zâmbit niciodată în fața camerei de filmat, dar a făcut milioane de oameni să se prăpădească de râs. Există atâta viață, candoare şi inocență în personajul/-ele lui Keaton, şi implicit în poveştile construite pentru acestea, încât aproape că regreți faptul că cinematograful nu s-a oprit în acele timpuri, adevărată „vârstă de aur" a filmului, nici măcar atât de îndepărtate precum par astăzi. O lecție pentru cei care au convingerea, indusă de altfel de un aparat publicitar pernicios, că monştrii sacri ai comediei mondiale sunt Jim Carrey şi Sacha Baron Cohen.

Nu trebuie să ne uităm precursorii chiar dacă, uneori, aceştia se dovedesc a fi... contemporanii noştri. Mă gândesc aici la Premiile de excelență acordate regizorului Geo Saizescu şi actorului Sebastian Papaiani. După Jean Georgescu (dar acesta este un capitol special al cinematografiei noastre care merită o discuție aparte), Geo Saizescu este comediograful prin excelență al filmului românesc. Cu o carieră de peste cinci decenii, nu lipsită de fluctuații, este un exemplu de tenacitate într-o cinematografie care nu se distinge prin comedie, în ciuda atât de vehiculatului umor românesc care,
zice-se, uneori ne-a asigurat supraviețuirea ca popor. Dintre filmele lui Geo Saizescu prezentate în medalionul ce i-a fost dedicat (*Doi vecini* - 1958, *Balul de sâbătă seara* - 1968, *Făcală* - 1974, *Secretul lui Nemesis* - 1985), este de reținut în mod special *Doi vecini,* mediumetraj de debut al regizorului, care semnează şi scenariul, adaptare cinematografică cuceritoare după Tudor Arghezi, din câte ştiu singurul film inspirat de proza acestuia. Paradoxal sau nu, *Doi vecini* rămâne şi acum, cu şanse minime de a fi „detronat", cel mai bun film al lui Geo Saizescu. Neatins de conjunctură, străluceşte prin replici, interpretare, demersul regizoral ferm, lipsit de stângăcii. Posibil să fi contribuit la lipsa de inhibiții - deopotrivă a autorului şi a celor care l-au girat - faptul că filmul a fost conceput ca proiect de diplomă al studentului Saizescu, deci nu a fost destinat din start circuitului public. *Doi vecini* rezistă, ca document, şi prin distribuția remarcabilă: Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Lucian, Carmen Stănescu, Nineta Gusti, Mitzura Arghezi, Aurel Cioranu, Dumitru Furdui.

Cu riscul asumat de a fi etichetat drept (prea) orgolios, nu pot să închei fără a mărturisi o satisfacție personală oferită de ediția a doua a Festivalului Comedy Cluj, şi anume Premiul publicului obținut de filmul românesc *Nuntă în Basarabia* al lui Napoleon Helmis (alias Nap Toader), film ce marchează o cotitură importantă în cinematografia română de azi: deschiderea spre public fără a recurge la compromisul obscenității, înțeleasă ca valoare impusă de cererea de piață. Spectatorii sunt capabili să reacționeze şi altfel decât pavlovian dacă au o ofertă care se respectă şi îi respectă.

■

Premiile Comedy Cluj 2010

Trofeul Comedy Cluj pentru cel mai bun film: *O nouă zi* (*Bran Nun Dae,* Australia, 2009; r. Rachel Perkins)

Premiul pentru cel mai bun regizor: Valery Todorovsky pentru filmul *Hipsters* (Rusia, 2008)

Premiul pentru cel mai bun scenariu: Nabil Ben Yadir şi Paula van der Oest pentru scenariul filmului *Baronii* (*Les Barons,* Belgia, 2009; r. Nabil Ben Yadir)

Premiul pentru cel mai bun actor: Maxim Mehmet pentru rolul Saşa din filmul *Iubitul zid al Berlinului* (*Liebe Mauer,* Germania, 2009; r. Peter Timm)

Premiul pentru cea mai bună actriță: Anneke Blok pentru rolul Anne din filmul *Tiramisu* (*Tiramisu,* Olanda, 2008; r. Paula van der Oest)

Premii de excelență: regizorul Geo Saizescu şi actorul Sebastian Papaiani

Juriul celei de-a doua ediții a Festivalului Comedy Cluj a fost format din:
Andreas Strohl - regizor şi scenarist, directorul Festivalului de Film de la München (Germania);
Andre Ceuterick - critic de film, directorul Festivalului filmului de dragoste de la Mons (Belgia);
Augusto Orsi - jurnalist şi unul dintre organizatorii Festivalului de Film de la Locarno (Elveția);
Silvia Pinterova - jurnalist, distribuitor de filme şi manager de festivaluri (Slovacia);
Alin Ludu Dumbravă - critic de film, jurnalist şi blogger (România).

Black Pantone 253 U

Bărbați care urăsc femeile

Lucian Maier

Dacă doriți să vedeți un thriller european bine făcut după norme hollywoodiene, nu la fel de plictisitor precum *The Ghost Writer*, dar nicidecum la fel de bun precum *Se7en*, atunci încercați această producție suedeză în care e ecranizat primul volum al seriei *Millenium*, best-seller-ul postum al lui Stieg Larsson.

Primele patruzeci şi şapte de minute filmul captează cît de cît atenția. Dacă nu prin forța propriei construcții, măcar prin faptul că amintește de *Twin Peaks* (față de care nu e decît un epigon): personajului feminin, Harriet Vanger, căutat de eroul filmului, Mikael Blomkvist, e un fel de Laura Palmer din serialul conceput de David Lynch şi Marc Frost. Chipul ei fotografiat e folosit ca leitmotiv asemenea chipului Laurei Palmer, muzica şi efectele sonore care îmbracă prezența chipului ei amintesc de *Twin Peaks*, misterele din jurul său la fel. Harriet a dispărut cu vreo patruzeci de ani în urmă, la vîrsta de şaisprezece ani. De atunci, unchiul său, Henrik Vanger, primeşte anual cîte o floare, despre care acesta crede că ar fi un cadou din partea ucigaşului fetei. Întîmplarea face ca singurul ziarist suedez onest să aibă probleme cu justiția. Conaționalii săi îl consideră ultimul idealist din presă şi e un specialist în rezolvarea puzzle-urilor din politică şi societate. Investigase afacerile unui mare capitalist suedez şi descoperise o serie de documente care demonstrau că afaceristul era capul unei rețele care se ocupa cu traficul de armament şi era şi un evazionist de clasă. Magnatul l-a dat în judecată şi a reuşit să facă pierdute toate probele ziaristului. Aşa că acesta a fost condamnat pentru calomnie la trei luni de închisoare. Pentru Henrik Vanger, membru al unei celebre familii suedeze, extrem de bogate şi ea, era prilejul perfect să încerce să sape misterele din jurul dispariției nepoatei sale. Treabă pentru care îl angajează pe Blomkvist.

Investigația lui Blomkvist suferă de o lipsă de realism deranjantă. Toate dovezile directe pe care le are jurnalistul - de la filmarea unei parade orăşeneşti din anii şaizeci, ultima mărturie despre Harriet, pînă la datele IT pe care le procură partenera lui Blomkvist în aventura aceasta, hackerița Lisbeth Salander - sînt rezultatul nevoii de a avea în poveste anumite indicii care să ducă la rezolvarea cazului, nu sînt prezențe pe care să le certifice realitatea situațiilor specifice vremurilor în care se derulează povestea. Adică noi, ca spectatori, trebuie pur şi simplu să înghițim fiecare propunere a filmului - ba că parada respectivă fusese filmată exact dintr-un punct care să o plaseze pe Harriet în centrul imaginii; ba că în spatele ei se afla un cuplu care avea o camera foto şi că jurnalistul o găseşte pe doamna al cărei soț pozase parada şi că în pozele lor găseşte alte dovezi; ba că toate calculatoarele pe care le accesează Lisbet au un nivel de securizare lamentabil; ba că cel pe care-l găsesc a fi criminal are sala de operațiuni exact în subsolul casei şi vreme de patruzeci de ani nimeni nu bănuieşte nimic (sau toți îl acoperă - şi numărul lor ar fi considerabil!); ba că sistemele de supraveghere construite de Lisbet în jurul casei în care locuiesc în curtea familiei Vanger îi oferă la timp informații pentru a-l salva pe Blomkvist (cînd e în pericol) şi pentru a pune capăt tărăşeniei.

Män som hatar kvinnor cere prea multe concesii spectatorilor (în raport cu propriile sale propuneri) şi dacă nu doriți dinadins să vă bucurați de un thriller, atunci mi-e teamă că veți da *erase* destul de rapid filmului. Şi spun că cere prea mult fiindcă fiecare situație a filmului e decredibilizată de şubrezimea logică a rezolvării (fiecare *întîmplare* trebuie luată ca atare, aproape ca o rezolvare *deux ex machina*). Totul e clişeu, neasumat ca atare (caz în care trebuia să vedem un *vengeance* ironico-omagial precum *Death Proof*, sau o dramă zglobie şi cinematografic-referențială precum *Lady Vengeance*), ci învestit în funcția de cheie narativă în cadrul proiectului. Treabă care face greu de crezut şi de acceptat povestea în ceea ce propune. E dureros să vezi că suspecții de crimă (membri ai familiei) nu puteau fi nimic altceva decît activişti nazişti; că fetele căsăpite, ale căror cazuri fuseseră discutate de presa vremii, erau evreice; că atunci cînd e pe cale să fie descoperit, criminalul îl răpeşte pe Blomkvist şi îi ține discursuri despre lumina din ochii victimelor încît să fie găsit înainte să omoare eroul; şi că atunci cînd sînt prinşi la înghesuială, răii filmului - fie că e vorba de criminal (Blomkvist decoperă un criminal, dar nu e ucigaşul lui Harriet!), fie că e vorba de asistentul social care se ocupă de eliberarea condiționată a lui Lisbeth dintr-un spital psihiatric şi care se dovedeşte a fi un *pervers nenorocit* - se comportă ca nişte mieluşei duşi la sacrificiu. Iar Lisbet nu putea fi decît o marginalizată, un lup singuratic, cu probleme în copilărie, necontenit abuzată.

În acest spațiu clişeatic, tratamentul de care are parte Lisbeth în prima parte a filmului, cînd e violată de două ori de către asistentul care ar trebui să o aibă în grijă, e cu atît mai îndoielnic. Faptul că fata reuşeşte pînă la final să-i pună cu botul pe labe pe toți cei care au abuzat-o nu e deloc răzbunarea unui înger căzut, nici o răfuială de *powerpuff girl* precum la Tarantino, e doar o goană goală după imagini şocante. ■

colaționări

Ulmii falnici și mitomania politicoasă

Alexandru Jurcan

Te întorci acasă obosit. Soția ta, Linda, te copleşeşte cu atenții şi cu întrebări. Nu mai suporți imobilul care şterge orice personalitate. Unde sunt ulmii falnici şi grădina cu legume? Constructorul care a tăiat copacii aceia ar trebui băgat în puşcărie. Eşti convins de asta şi o spui cu voce tare. Băieții tăi, Biff şi Happy, te pândesc din camera lor. Şi te judecă... Biff e un neadaptat, un nonconformist. A călătorit, a prestat câteva slujbe, însă i se pare umilitor să munceşti 52 de săptămâni pentru două de vacanță, când el vrea aer liber, independență, primăvară... Iar tu, tatăl, eşti în prag de faliment, degeaba te minți pe tine însuți. Tu eşti Villy din piesa lui Arthur Miller *Moartea unui comis-voiajor*, tradusă la noi de Sima Zamfir şi inclusă în *Teatru american contemporan*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, volumul al doilea.

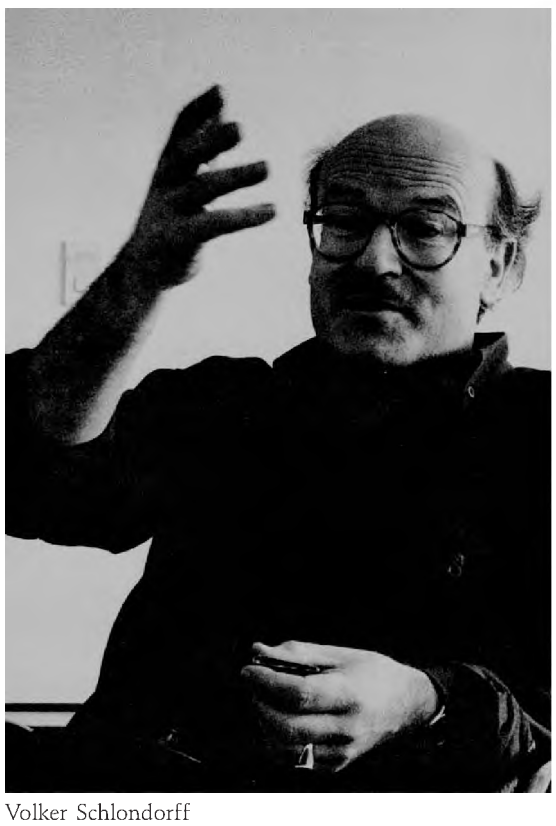
Willy trăieşte într-o mitomanie politicoasă, agasantă, contagioasă. Nu vrea să audă vocea adevărului. Preferă iluzia, minciuna, utopia gelatinoasă. Când i se pare că pierde teren, ridică tonul şi adoptă un verbiaj anacronic, obositor. În final, Biff se revoltă, smulge vălul mucegăit al himerelor: „N-am ajuns să fac nimic în viață, pentru că mi-ai băgat în cap tot felul de fumuri şi din cauza asta n-am mai răbdat să-mi comande cineva".

Volker Schlondorff a ecranizat piesa în 1985. Joacă Dustin Hoffman, John Malkovich, Kate Reid. În rolul lui Willy, Hoffman pare că şi-a găsit rolul ideal. Uneori îmi aminteşte de Dinică al nostru prin anumite gesturi, prin mimica proteică. În rolul lui Biff străluceşte un Malkovich adolescentin, incredibil.

Adesea vedem blocul, scările, geamurile, însă nu de departe. Regizorul preferă cadre strânse, unde îşi adună personajele ca într-o colivie asumată. Ca într-o ramă, de unde evadează în amintiri, pe care le refac, le înfrumusețează. Dustin Hoffman are o combustie interioară învecinată cu maladivul.

După moartea lui Willy, băieții înțeleg că el n-a murit degeaba, că „a avut un vis frumos - singurul vis care merită să-l ai - să ieşi întotdeauna primul... el a dat bătălia aici...". Hoffman îşi construieşte rolul cu răbdare de ceasornicar. Compoziția sa rezistă prin nuanțe imperceptibile, diversificate.

Volker Schlondorff, cel care a creat *Toba de tinichea* şi Onoarea pierdută a *Katharinei Blum*,



Volker Schlondorff

rămâne la fel de convingător în această propunere filmică. E tot un pariu câştigat, o convietuire fericită cu literatura. ■

34 Black Pantone 253 U

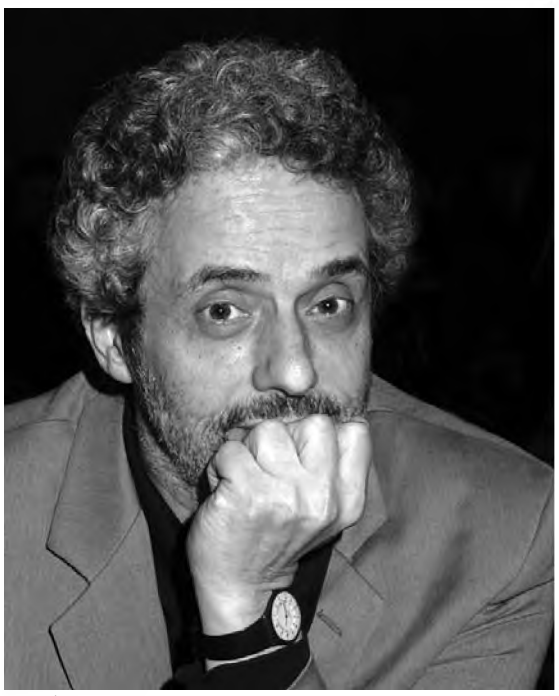
„La Fellini totul este deschis și unei lecturi opuse”

de vorbă cu compozitorul Nicola Piovani

În 2006, în luna mai, prin intermediul unui grant oferit de Ministerul Educației și Cercetării și cu ajutorul Ministerului Afacerilor Externe, am ajuns în Italia, în cadrul cercetării pentru definitivarea tezei de doctorat, având ca subiect opera și poetica lui Federico Fellini. După o săptămână la Rimini, unde s-a născut Fellini (20 ianuarie 1920 - 31 octombrie 1993, Roma), am ajuns la Roma. Aici, mai cu ajutorul prietenilor din Centro Sperimentale di Cinematografia, mai datorită sprijinului consistent al decanului de atunci, doamna Caterina d'Amico, am avut acces la biblioteca Centrului, inclusiv la manuscrisele felliniene, și, mai ales, am putut cunoaşte cineaşti care lucraseră cu Fellini. Astfel i-am cunoscut și intervievat pe directorul de imagine Giuseppe Rotunno și pe inginerul de sunet Federico Savina. De asemenea, spre finalul călătoriei de cercetare, am cunoscut alți doi foarte importați colaboratori ai lui Fellini: compozitorul Nicola Piovani și scenaristul Gianfranco Angelucci. Impactul acestor întâlniri a fost enorm. Astfel, indirect, am reuşit să recompun un Fellini care, din România, îmi era total inaccesibil. Dincolo de opera sa, prin intermediul acestor interviuri, Fellini căpăta umanitate depășind stadiul de „statuie”, lăsând în urmă aerul mitologic care îl înconjura (văzut fiind din România).

Aceste interviuri cu oameni care au cunoscut în mod direct unul dintre cei mai importanți autori de film din primul secol de cinema, sunt mărturii despre o perioadă romantică a cinematografului, mărturii despre un cineast total și despre minunatele sale filme, confesiuni despre un fenomen unic: autorul se cufundă în opera sa până la identificare totală: viața personală a autorului devine parte a operei sale.

În dialect riminez, ***amarcord*** înseamnă ***îmi amintesc***, de unde și titlul rubricii de față - unde reproducem fragmente din interviurile amintite - care preia titlul unuia dintre cele mai frumoase filme ale lui Fellini. (Doru Nițescu)



Nicola Piovani

Doru Nițescu: - *Domnule Nicola Fiovani, aș începe interviul nostru întrebându-vă cum a debutat colaborarea dintre dumneavoastră și Fellini?*

Nicola Piovani: - În cel mai simplu mod cu putință, mult mai simplu decât cineva și-ar putea imagina. Îl ştiam pe Fellini, însă doar ca admirator, de foarte mult timp. Mergeam la Cinecittá și când trecea Fellini mi se părea că e ca și cum ar trece Giotto sau Rossini. Și apoi, într-o zi, mi-a telefonat regizorul său secund și mi-a propus o întâlnire cu Fellini pentru a doua zi, la Teatro Cinque din Cinecittá. Mă gândeam chiar că s-ar putea sa fie o glumă a vreunuia dintre prietenii mei, mai pus pe şagă, căci eram foarte tineri. Până la urmă m-am dus și mi-a propus să lucrez la un spot publicitar. I-am zis: „Uite, pentru că imediat mi-a propus să trecem la *per tu*, eu publicitate nu fac, nu este pentru mine, nu îmi place. Nu am făcut niciodată.” Și mi-a răspuns: „Nici eu! Mai ales că asta este o reclamă la o băutură alcoolică, deci e o instigare la alcoolism, dar ştii ceva, până la urmă e o săptămână de filmări, de distracție, de înregistrări, de lucru cu actorii, până la urmă e tot un fel de a face cinema. Uite, hai să considerăm spotul ăsta ca o încercare, să vedem dacă reuşim să lucrăm bine împreună.” Am făcut acel spot și după vreo două săptămâni m-a chemat să facem împreună *Ginger și Fred*, după care a continuat să mă cheme la toate proiectele pe care le demara, chiar dacă unele nu s-au realizat niciodată, apoi a urmat *Intervista*. Eram mereu în contact între două filme, până la *La voce della luna*, după care avea în proiect încă două sau trei filme, unul era în ultima fază de pregătire, gata să fie pornit și pentru care chiar compusesem un mic refren.

- Ginger și Fred *este un film foarte special...*

- *Ginger și Fred* este un film care, pe măsură ce trec anii, se înțelege tot mai bine cât de important este și cât de mult a fost subevaluat în momentul premierei. Este un film despre care dacă spun că era profetic, spun prea puțin. E un film ce preconiza deja toate scenariile apocaliptico-televizive care se puteau imagina într-o țară precum Italia, chiar și preluarea puterii de un om care ar fi devenit un fel de stăpân al Italiei nu cu arme, puşti și forțe militare cum se făcea în trecut, ci prin puterea televiziunii. Din acest punct de vedere e un film imens. În opinia mea, povestea care este înăuntru, cea între cele două personaje, Ginger și Fred, care în realitate se numesc Pippo și Amelia, e o poveste care te mişcă, o poveste eternă. E un film care îmi place tot mai mult pe măsură ce îl revăd. E primul film pe care l-am făcut împreună. Când am concerte, de obicei, termin partea dedicată lui Fellini cu partitura din *Ginger și Fred.*

- *Ce muzică îi plăcea lui Fellini?*

- El declara, și cred că este unul dintre puținele cazuri în care nu mințea, că are o mare fragilitate, o mare vulnerabilitate legată de întâlnirile lui cu muzica. Nu reuşea să asculte muzică în afara lucrului. Era un om care citea cel puțin o carte în fiecare noapte. Dar nu asculta muzică. Intra în contact cu muzica doar când începea să lucreze la un film. Spunea: „Munca este casca mea de protecție împotriva razelor X ale muzicii”, pentru că spunea că muzica este periculoasă. O zice, printre altele și oboistul din *La voce della luna* care susține că muzica e periculoasă și chiar mincinoasă. Celălalt îl întreabă de ce, iar oboistul îi răspunde că muzica promite, promite și apoi nu se ține niciodată de cuvânt. Asta deoarece Fellini a fost foarte impresionat de muzica auzită în copilăria și adolescența sa. Povestea, și tind să îl cred, că atunci când părinții săi îl duceau la operă, era fascinat de această maşinărie, dar că odată asistând la *Cavalerii din Equibu*, care e o operă a lui Zano Nai, acum considerată o operă minoră, dar care în acea epocă avea mare succes, era aşezat în public foarte aproape de percuții și că acel zgomot al tobelor a fost atât de puternic încât a început să îi curgă sânge din urechi. Seamănă foarte mult cu un vis. Cât priveşte fragilitatea lui în prezența muzicii, cred că era de fapt o autoprotecție. Chiar am făcut un experiment, odată când era la mine într-o pauză între două filme, am cântat o bucată mai melancolică și l-am văzut emoționat, pentru ca imediat să îmi propună să plecăm de acolo. Melodiile care l-au impresionat, și de aici pleacă totul, erau *Marşul gladiatorilor*, *Abatjour*, *Fascination*, muzica din filmele lui Chaplin și, după mine mai presus de toate, *Cuimbra*, un cântec portughez. Când auzea acorduri care aminteau de *Cuimbra*, dintr-odată se anima, devenea atent. Dar toate acestea erau doar puncte de plecare pentru a zbura către alte melodii. Exemplul cel mai clar este toată opera lui Nino Rota pentru filmele lui Fellini, compusă plecând de la *Marşul gladiatorilor*, sau de la oricare dintre aceste melodii. În cele din urmă au ajuns la o lume muzicală pe care oricine o recunoaşte ca fiind lumea felliniană a lui Rota. Ajunge să auzi câteva acorduri și să o recunoşti. Nu se zice că e *Marşul gladiatorilor*, sau *Abatjour*, sau *Cuimbra*, se zice că este Rota-Fellini. Marşul final din *Otto e mezzo*, care cred că a fost filmat cu *Marşul gladiatorilor*, e o răsturnare a melodiei originale și are o personalitate și un sentiment foarte precis. E foarte puternic și nu poate fi nimic altceva decât Rota care a compus *În* La voce della luna *personajul oboistului produce apariții stranii prin atingerea unor anumite note...*

- Cred că este singurul film în care Fellini se opreşte să vorbească despre muzică, despre raportul său cu muzica. Oboistul vrea să îngroape instrumentul sub pământ, dar nu reuşeşte, căci muzica iese și îl urmăreşte. Este vorba despre raportul de iubire și de ură al lui Fellini cu muzica, care, din fericire nu era de iubire și de ură și în cazul muzicienilor, căci ura nu am întâlnit-o niciodată în lucrul meu cu el și cred că atât mai puțin în cazul lui Nino Rota. Obișnuia să zică: „După mine, voi nu inventați nimic. Voi aveți pur și simplu o antenă pe care noi ceilalți nu o avem, precum nişte mediumuri, iar această antenă intră în contact cu o zonă unde există deja toate aceste muzici. Și voi nu faceți altceva decât să le trageți jos atunci când vă trebuie la ceva. Aveți cheile unei arhive. Dar refuz să cred că voi inventați lucruri care fără să se folosească de cuvinte pot produce în mine emoții care să facă să mi se umezească ochii.”

- *Frumoasă teorie, dar cred că și puțin ironică.*

- Foarte ironică. Nu există nimic la Fellini care să nu fie deschis și la o lectură opusă. Într-una dintre primele noastre colaborări, mi-a zis: „Vezi, eu am făcut cinema în aşa fel încât atunci când mă văd americanii sau criticii de film, li se pare că văd urmaşul lui Giotto. Dar în acelaşi timp, dacă vine un mare om de cultură, un profesor universitar cu barbă mare, cam ca Umberto Eco și îmi zice: Uite Maestro, îți demonstrez că tot ce ai făcut sunt numai prostii, glume care nu valorează nimic, sunt lucruri pe care le-ai făcut în mod voluntar, dar nu valorează nimic - nu aş şti ce să îi răspund. Ba chiar aş fi tentat să îi dau într-o anumită măsură dreptate.”

Interviu realizat de
Doru Nițescu

Nicola Piovani este compozitorul ultimelor creații felliniene: film și clipuri publicitare. Este cel care se apropie cel mai mult prin muzica sa de idealul lui Fellini - Nino Rota -, păstrându-și în același timp personalitatea și distincția. Colaborează cu alți regizori foarte cunoscuți: frații Tavianni, Roberto Benigni, Nae Caranfil. ■

Black Pantone 253 U

sumar

agenda
Ştefan Manasia
Familia orădeană: 145 2

editorial
Ion Vlad
Marío Vargas Llosa - Inepuizabila magie a povestirii 3

cărţi în actualitate
Irina Petraş Mariana Gorczyca şi cadenţele sale 4
Adriana Stan Realismul-palimpsest 5

imprimatur
Ovidiu Pecican Subsoluri şi mansarde ale istoriei 6

comentarii
I. Francin În căutarea pietrei filosofale 7

lecturi
Ion Pop O valoroasă revistă româno-germană: "Apoziţia" 8

incidenţe
Horia Lazăr Augustin în tipografiile umaniştilor 9

sare-n ochi
Laszlo Alexandru
Iluziile pierdute ale lui Paul Cernat (I) 10

eseu
Amalia Lumei Tablou interbelic românesc - Radiografii (II) 11

proza
Octavian Soviany Viaţa lui Kostas Venetis 12

emoticon
Şerban Foarţă Rimania & Versalbia (I) 13

in memoriam
Radu Ţuculescu Mircea, omul de nisip... 14
Claudiu Groza Un împătimit al culturii 14

opinii
Angela-Monica Jucan Romgleză? - Niciodată 15

interviu
de vorbă cu ziaristul Radu Constantinescu
"Un ziarist nu este un simplu reportofon însufleţit" 16

dezbateri & idei
Sergiu Gherghina Soluţionarea prin sancţiuni? 18
Oana Albescu Consiliul European - Mirajul unei noi instituţii a Uniunii Europene 19
Iulia Ruxandra Oana Politici culturale în România postrevoluţionară 20

arte
Viorica Guy Marica Italia retrăită de Liviu Vlad 23

civilizaţia imaginii
Elena Abrudan
Retorica vizuală 24

religie
theologia socialis
Radu Preda Ortodoxia şi criza (V) 25

Excelsior
Frantz Grenet
Religiile în imperiul persan 26

ştiinţă şi violoncel
Mircea Opriţă Părinţii şi nepoţii cosmologiei (II) 27

flash meridian
Virgil Stanciu
Biografii 28

portrete ritmate
Radu Ţuculescu Mama 29

zapp media
Adrian Ţion Un băiat ca pâinea caldă 29

jazz story
Ioan Muşlea O introducere în jazz 30

muzica
Oleg Garaz
Ludmila Sprincean
Două simfonii la două voci 31

corespondenţă din Italia
Mircea Opriţă Italia, toamnă literară 32

film
Ioan-Pavel Azap Ce-ar fi viaţa fără râs?... 33
Lucian Maier Bărbaţi care urăsc femeile 34

colaţionări
Alexandru Jurcan
Ulmii falnici şi mitomania politicoasă 34

amarcord
de vorbă cu compozitorul Nicola Piovani
"La Fellini totul este deschis şi unei lecturi opuse" 35

plastica
Vasile Radu Despre Italia, cu pietate, în jubilaţie... 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Despre Italia, cu pietate, în jubilaţie...

Vasile Radu

Ce rost ar mai avea astăzi călătoria prin teritoriile sacralizate ale artei, însoţit de banalul creion, bloc-notes-ul şi caietul de schiţe? Ce sens ar mai avea astăzi postura iniţiatică a călătorului din secolul al XIX-lea, cu ochiul flămând, căutând febril spiritul reînviat al istoriei şi al antichităţii, strângând sub streaşina pălăriei tulburătoarea invazie retiniană a unor impresii fugare? Ce şansă ar mai avea astăzi vraful de schiţe la faţa locului, notaţia frugală, *sketch*-ul alert desenat, crochiul spumos - gulerat ca halba de bere, aromat ca *schwartz*-ul amărui de odinioară şi care pătează, odată cu ultima sorbitură, invariabil şi ineluctabil, colţul planşei desenate mai ceva ca sacra semnătură auctorială? Cum şi cât mai poţi reţine fluidul rezonant al spiritului locului, tranchilitatea celestă a unei lumi pe deplin îngropate astăzi, în vremea besmetică a călătoriilor de plăcere, livrate frenetic *all inclusive*, şi care strâng la un loc, în alaiuri păgâne, stupefiantele gloate de turişti gălăgioşi călcând cu o vanitate dezlănţuită peste umbrele siluite ale celor care s-au retras treptat în cimitirele parnasiene? Mai poate cineva crede în talentul născut şi servit de fragilele scrupule pe care ţi le impune educaţia, că acesta poate deveni arma secolului, mai ceva ca hiperboloidul inginerului Garin, mai ceva ca ucigaşele focoase multi-nucleare, rămânând ca o stavilă impenetrabilă în faţa mortificării spiritului, după ce trupurile fără cap colindă cosmosul uman, recitate şi instruite sub fatalitatea unor semne numite altădată (când umanitatea mai avea încă istorie) *le musée imaginaire* - după zicerea părintelui Malraux, oficiantul redundant al acestei morţi anunţate - sau tiranicele *browser*-uri de azi, sibilinic numite Google, Firefox, Mozilla? Cine se mai încumetă astăzi să se înfăşoare în pelerina lui Goethe, să-şi ascundă ochii sub borurile largi ale pălăriei, scrutând lumea prin luminoasa fantă a minţii sale în care pâlpâirea mormintelor romane scânteiază mai fastuos ca empireul celest? Cine mai poate astăzi, asemeni lui Dürer, zugrăvind cu infinită afecţiune obrazul scofâlcit al mamei, să-şi plimbe mâna şi privirea cu tandreţe europeană peste cicatricile pietrificate ale peisajului italian?

Liviu Vlad mai crede, mai poate !

El se dedă astăzi unei forme a culturii-imagine însufleţite. Mai adânc, mai teribil, asemeni sensibilului - imperial - domn Urfe din celebrul roman al anilor '70, *Magicianul*, de John Fowles, uneltind cu dedicata fervoare a vorbei iubirile neţărmurite sub povârnişurile aspre ale insulelor greceşti. Îşi ascunde în mâneca largă discreta *camera osscura*, mascându-şi astfel tainica sa pereghiezâ sentimentală. Sacul său este deşertat apoi, ca pântecoasele plase pescăreşti, de imagini scânteind asemeni solzilor de peşte în intimitatea atelierului, copleşit subit de revărsarea *meravigliosa* de arhitecturi evlavioase care nu vor deveni niciodată citate erudite din impozante compoziţii neoclasice, acestui exerciţiu de *hunting* contemporan domolit prin contemplaţie adăugându-i motivaţia iscusită în doi timpi: timpul trăirii şi timpul mărturisirii. Discursiv şi discontinuu, periplul său italian are fastuozitatea recurentă a memoriei, dar şi precipitarea emoţională, directă şi imediată a percepţiei vizuale. Fără să poată fi abstras acestui trecut cultural, discursul său este rostit cu discretă savoare retorică - cea a jubilaţiei, o auto-contemplare prin care se induce pe sine în peisaj, trăindu-l sărbătoresc şi jubiliar. Arta sa devine, astfel, actul unei plăceri retrăite mereu, consumate cu o fervoare culturală nealterată. O delicată cupajare a aromelor şi tăriilor care fac din ea o perpetuă degustare şi metoda savuroasă a ospăţului cultural de vedute. ■

Liviu Vlad — *Peisaj toscan* (aquarelă creion)

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din ţară, revista având codul 19397 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacţie:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black Pantone 253 U